UNIVERSITY OF TORONTO DUPL
3 1761 00285372 9

185
3082
2
1

A mon cher confrère et ami
Ivan Gilkin,
très-cordialement
Lucien Solvay

87

L'Évolution théâtrale

DU MÊME AUTEUR

L'ART ESPAGNOL, 1 volume illustré.

L'ART ET LA LIBERTÉ, 1 volume.

PETITE HISTOIRE DES GRANDS PEINTRES (antiquité, École italienne), 1 volume.

LE PAYSAGE ET LES PAYSAGISTES : Théodore Verstraete, 1 volume illustré.

AU PAYS DES ORANGERS, 1 volume illustré.

BELLE-MAMAN, roman, 1 volume illustré par Fernand Khnopff.

LE CALVAIRE DU BONHEUR, roman, 1 volume.

LA FANFARE DU CŒUR, poésies, 1 volume.

DU CŒUR AUX LÈVRES, poésies, 1 volume.

A PARAITRE :

LE GOLGOTHA, roman.

LUCIEN SOLVAY
DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE

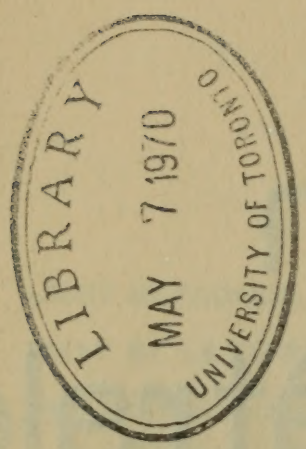
L'Évolution théâtrale

TOME PREMIER

Drame et Comédie

BRUXELLES & PARIS
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST ET Cie, ÉDITEURS

1922



Marcel Hayez, imprimeur de l'Académie royale de Belgique,
Rue de Louvain, 112, Bruxelles.

PN
1811
S6
1922
t.1

AVANT-PROPOS

Nos articles de critique musicale et dramatique, publiés depuis une trentaine d'années, et principalement ceux qui parurent en feuilletons dans un journal quotidien, ont été les éléments essentiels de l'ouvrage que nous livrons aujourd'hui au public.

Cet ouvrage, certes, n'a point la prétention d'être une histoire complète du théâtre contemporain, mais simplement une sorte de contribution personnelle à une pareille histoire. On y trouvera des notes inégalement développées sur un assez grand nombre d'œuvres, littéraires et lyriques, nées à la fin du XIXe siècle et au début du XXe, et sur l'interprétation d'œuvres classiques et romantiques par quelques artistes célèbres.

Le groupement de ces notes, coordonnées et complétées, fruits d'une expérience acquise pendant plus d'un quart de siècle, ambitionne uniquement d'être une esquisse, aussi fidèle que possible, des différentes crises par où a passé l'art dramatique en cette période, fertile en crises de tout genre. Comme tous les arts, et plus qu'aucun autre, l'art du théâtre, en relations intimes avec la foule, a subi de tout temps une double évolution : celle du goût, chez le public, et celle des idées, chez les auteurs. En réalité, ces deux évolutions, étroitement liées, n'en font qu'une, les œuvres étant le reflet des mœurs et comme un écho de l'âme universelle. L'étude de cette évolution,

pleine d'intérêt au point de vue moral non moins qu'au point de vue esthétique, nous avait servi de pensée directrice dans nos modestes travaux de critique : c'est elle encore qui sera notre guide ici, où ces travaux se trouvent mis en ordre, remaniés, soumis enfin à l'épreuve des événements.

Et ceci donnera peut-être à ces notes une portée qu'elles n'auraient pas eue si le cours régulier des choses n'avait été si subitement, si cruellement interrompu. L'histoire d'aujourd'hui est venue jeter sur l'histoire d'hier une lumière parfois éclatante; et il est indubitable que celle-ci sera pour celle-là un précieux enseignement.

La période qui fait le sujet de notre étude étant close, une autre s'est ouverte : que nous apporte-t-elle? Que nous réserve l'avenir? Des cendres du monde ancien, un art nouveau surgira-t-il enfin? N'étant pas prophète, et bien que plus d'une de nos prévisions se soit réalisée, nous n'avons pu à cet égard qu'émettre, chemin faisant, des espérances. Des esthètes, des auteurs dramatiques même, ont cru pouvoir risquer des pronostics, que la réalité s'est tout de suite chargée de contredire. Il a semblé à beaucoup de juges très optimistes que le grand drame qui a bouleversé le monde allait refaire à celui-ci une virginité, et que, par la même occasion, le théâtre serait régénéré. Peut-être se sont-ils un peu hâté...

La fin du XIXe siècle et le début du XXe nous avaient donné le spectacle d'un immense conflit d'aspirations élevées et d'appétits malsains, d'une recherche impatiente de formules nouvelles, sévères ou frivoles; aucune période d'art n'avait peut-être été si féconde, si bruyante et si diverse; aucune ne nous avait montré une succession d'efforts en avant, de reculs, de mouvements capricieux... A quoi tout cela allait-il aboutir? Il y a quelques années déjà, dans une enquête ouverte par la *Grande Revue,* un grave critique nous annonçait pour bientôt le triomphe

d'un art social et humanitaire; un autre, M. Nozière, disait : « Le public demande des pièces qui le font penser... » Puis, avant que la guerre ne fût terminée, les augures ont recommencé leurs vaticinations. M. Henry Bataille, estimant avec raison qu'il faudra attendre la fin d'une ère très longue de heurts, de conflits et de tâtonnements, souhaite voir cette ère « suivie d'un grand respect de l'art et de ses lois, d'une probité résolue dans l'accomplissement de la moindre œuvrette, d'une volonté vigoureuse de ne pas déchoir et de ne jamais se dégrader »...

Il nous est permis de constater que ces souhaits d'avant et d'après-guerre ont été, jusqu'à présent, pures illusions. Aucun d'eux ne paraît se réaliser. Jamais le théâtre ne fut plus éloigné de l'idéal entrevu. Les pièces d'idées sont abandonnées, comme ennuyeuses; dans la révolution sociale qui nous enveloppe, le théâtre social n'existe même plus de nom; l'outrance, le scandale, la danse, un luxe effréné de mise en scène, tout ce qui papillote, pétarade ou trépide constituent l'unique objectif des entrepreneurs de spectacles et des auteurs dramatiques. Une fièvre de folie neurasthénique agite les esprits et les corps... Attendons patiemment la conclusion de cette crise nouvelle, la plus déconcertante qu'on pût imaginer. Après quoi, il sera temps de songer au théâtre de demain. Et peut-être reconnaîtra-t-on alors cette chose très simple et très consolante, c'est que, pour qu'il fasse œuvre vraiment durable, quelles que soient ses formes d'expression, quelles que soient les aventures passagères où il peut se laisser entraîner, le théâtre ne saurait cesser d'être le miroir de la vie, « le témoin sensible et l'historien du cœur », l'interprète attentif de nos luttes, de nos amours et de nos haines. Tout le reste n'est que vanité.

En ce qui concerne le théâtre lyrique, ses destinées sont plus incertaines. L'extrême développement de la musique symphonique exercera sans aucun doute sur elles des

influences que l'anarchie où elle se débat ne permet pas encore de déterminer.

Un mot encore, pour un fait personnel.

Le souci de faire admirer au public des œuvres saines et belles et, plus encore, l'ennui de le voir trop souvent s'éprendre d'œuvres vulgaires ont valu maintes fois à la sincérité de nos jugements des reproches, voire des malédictions. Nous nous contenterons pour notre défense d'invoquer le témoignage, assez inattendu, je l'avoue, d'un écrivain qui, bien qu'Allemand d'origine et de naissance, mérita d'être considéré comme Français à cause de son esprit, — Grimm, l'ami et le collaborateur de Diderot. Dans sa correspondance avec l'auteur de l'*Encyclopédie,* il écrivait ceci :

« Quand on est en état de sentir la beauté et d'en saisir le caractère, franchement on ne se contente plus de la médiocrité, et ce qui est mauvais fait souffrir et vous tourmente à proportion que vous êtes enchanté du beau. Il est donc faux de dire qu'il ne faut point avoir de goût exclusif, si l'on entend par là qu'il faut supporter dans les ouvrages d'art la médiocrité, et même tirer parti du mauvais.

» Les gens qui sont d'une si bonne composition n'ont jamais eu le bonheur de sentir l'enthousiasme qu'inspirent les chefs-d'œuvre des grands génies, et ce n'est pas pour eux qu'Homère, Sophocle, Raphaël et Pergolèse ont travaillé. Si jamais cette indulgence pour les poètes, les peintres, les musiciens devient générale dans le public, c'est une marque que le goût est absolument perdu... Les gens qui admirent si aisément les mauvaises choses ne sont pas en état de sentir les belles. »

DRAME ET COMÉDIE

PREMIÈRE PARTIE :

CLASSIQUES ET ROMANTIQUES

LES CLASSIQUES

MOLIÈRE

Don Juan.

Il n'est pas d'œuvre dramatique — pas même le *Faust* de Gœthe et l'*Hamlet* de Shakespeare — qui ait exercé autant que le *Don Juan* de Molière la sagacité des critiques. Mais le héros de la pièce n'est point particulier à Molière; il est universel. Depuis le jour où une naïve légende sévillane le créa, où un moine espagnol, Tirso de Molina, le mit sur la scène, pour l'édification des âmes chrétiennes, il a pris successivement les aspects les plus divers, sans cesser de conserver son caractère fondamental; il est devenu un « type », que les littératures de tous les pays et de tous les temps se sont attachées à interpréter, suivant les milieux, les idées et les mœurs auxquels il s'adaptait; et ce type est le plus troublant, le plus séduisant qui soit, car il incarne la passion la plus humaine, l'amour Il faut lire le très remarquable ouvrage où M. Georges Gendarme de Bévotte étudie l'évolution complète de la *Légende de Don Juan* [1], depuis son origine, et la suit, à travers le romantisme, jusqu'à l'époque contemporaine. Le sujet est vaste et profond; et l'on imagine qu'il n'est pas épuisé. Après tant d'avatars, Don Juan, tout d'abord, en Espagne et en Italie, simple pécheur endurci, puni de son obstination par le feu du ciel, puis tour à tour,

---

[1] Deux volumes, chez Hachette, Paris.

chez Molière et ses contemporains, grand seigneur, libertin, galant et impie, — révolté élégant et sceptique, avec Byron, — sentimental assoiffé d'un idéal toujours fuyant, avec Alfred de Musset — et enfin, grâce à M. Lavedan, jouisseur méchant, vieilli et ataxique, Don Juan, dis-je, pourra revêtir encore dans l'avenir d'autres formes vivantes de son orgueilleux individualisme. Il est immortel. Et combien de nuances encore, sans compter celles qui, dans l'espace de trois siècles, l'ont rendu surtout célèbre! M. Gendarme de Bévotte en relève plus de cent depuis le XVIIe siècle, — Don Juans français, italiens, espagnols, allemands, anglais, hollandais, russes et hongrois! Chacun se distingue par une façon personnelle d'agir ou de penser. C'est une sorte de creuset où les poètes ont versé leurs idées en les concrétisant.

Molière n'a pas fait autrement. Il est même le premier qui ait fait ainsi. Sur la légende dramatisée, n'ayant d'autre portée morale que la leçon religieuse qui s'en dégage, ni d'autre intérêt que celui de la fable terrifiante qui en est le sujet, Molière échafaude une véritable satire. Les éléments qu'elle lui fournit ne sont que la sauce qui doit faire passer le poisson; en amusant la galerie, il lui fera avaler la pilule plus agréablement. Il veut se venger des faux dévots, qui ont organisé contre son *Tartufe* une cabale, au nom de la religion outragée; il veut se venger des seigneurs de la cour qui lui ont fait obstacle; son cœur est plein d'une sourde rancune; un esprit de révolte gronde en lui, contre la sottise des préjugés et l'hypocrisie des conventions sociales. Il saisit avec joie le prétexte qui s'offre à lui. Le personnage de Don Juan lui fournit une matière admirable : il lui conserve son caractère de séducteur sans vergogne que lui offraient la légende et les poètes, ses confrères d'Espagne, de France et d'Italie qui ont traité le sujet avant lui; il leur emprunte ses traits les plus saillants et les plus pittoresques; il les développe et les met en œuvre, avec sa maîtrise et son incomparable habileté d'homme de théâtre. Tout cela est « bâclé » par lui rapidement, sous le coup de la colère, au mépris des habituelles traditions scéniques, en quelques semaines. Mais, en somme, de l'histoire édifiante et mirifique du grand débauché, qui met à mal les pauvres femmes, refuse de se repentir et se damne, il reste peu de chose, car l'essentiel pour Molière n'est point là. Cette pièce, dont le héros est un bourreau des cœurs, est une pièce presque sans femmes! Des actes entiers se passent sans qu'un visage féminin y apparaisse. Les deux interventions d'Elvire

sont saisissantes, mais très courtes; leur gravité et la noblesse touchante de la personne détonnent presque, en suspendant soudainement l'action lancée en plein comique. Mais voici qui est plus extraordinaire : la seule scène de séduction que nous offre l'œuvre, celle qui nous présente le héros dans l'exercice de ses vilaines fonctions, et qui doit nous le dépeindre tel que nous nous le figurons, conquérant amoureux, redoutable et irrésistible, c'est la scène de Charlotte et de Mathurine, au deuxième acte... Or, à quelles femmes Don Juan s'attaque-t-il? A des parangons de vertu, à des êtres de distinction et d'intelligence, dont la difficile conquête rendra sa victoire vraiment glorieuse? Nullement, mais à des paysannes niaises et bêtes, réunissant en elles la crédulité la plus sotte et la vanité la plus aveugle. En dix minutes, il leur fait accepter comme sérieuses ses promesses de mariage; elles sont ravies : elles ne soupçonnent rien; et quand le malheureux Pierrot, le fiancé de Charlotte, se voit éconduit par la belle, celle-ci ne trouve pour le consoler que ces mots, qui révèlent la plus basse méchanceté : — « Va, va, Pierrot, ne te mets pas en peine; si je sis madame je te ferai gagner queuque chose, et tu apporteras du beurre et du fromage cheux nous. » Molière, qui ne faisait pas grand cas de la femme, n'a jamais exprimé son mépris pour elles plus durement.

Dans ses jolies conférences sur Molière, M Maurice Donnay a pu dire avec infiniment de justesse que Don Juan, qui séduisait toutes les femmes, n'en a jamais connu une seule. Quel plaisir eût-il eu à connaître des Charlottes et des Mathurines? Le morceau, s'appliquant mieux à d'autres Don Juans qu'à celui de Molière, est d'une amusante fantaisie : « L'homme à femmes, à beaucoup de femmes, à trop de femmes, à toutes les femmes, n'est pas un amant. Don Juan peut bien en avoir possédé mille et trois, sans pour cela connaître une femme, ni la femme, ni les femmes. Son but est de séduire et de s'enfuir après; alors, quelle est donc la femme qui se dévoile, corps et âme, en une seule fois? Il l'abandonne, sans attendre l'heure parfois tardive où elle s'abandonnera tout entière. Don Juan me fait l'effet de ces touristes pressés qui visitent l'Italie entre deux trains : ils arrivent, courent à l'église et au musée et repartent. Ils ont vu la ville un matin, un après-midi de printemps ou d'automne; ils ne la reverront jamais un autre matin, ni un autre après-midi, ni l'été, ni l'hiver, ni le soir, ni à l'aube, ni au crépuscule; ils ne la reverront jamais par d'autres ciels, sous d'autres couleurs; ils ne s'accoudent jamais à la terrasse

d'où l'on découvre un peu de pays; ils ne rêvent pas au bord du fleuve; ils n'errent pas dans les petites rues tortueuses; il ne se font pas ouvrir la grille des beaux jardins. Ils passent : c'est pour eux que Baedeker a écrit cet admirable titre de chapitre : « Venise en quatre jours ». Ainsi Don Juan connaît les femmes. Il passe. Pauvre Don Juan! C'est un coq et c'est un Cook. Il chante sa victoire, comme l'oiseau de nos basses-cours, en se dressant sur ses ergots et en battant des ailes. Il ne connaît que la victoire, il ne connaît pas la défaite; il ne connaît pas l'infidélité ni la trahison, sinon les siennes; il ne connaît pas le doute, le soupçon, la tristesse, la souffrance; il ne connaît pas ses propres larmes, et les larmes de ses victimes ne l'émeuvent pas. Il peut avoir des sens étonnants et même un cerveau, mais il n'a pas de cœur : il n'est pas un amant... »

Molière, à vrai dire, ne s'est guère inquiété de pénétrer la psychologie amoureuse de son héros. Celui-ci a beau s'écrier : « J'ai un cœur à aimer toute la terre », M. Donnay a raison, il ne sait pas aimer. Il faut attendre le Romantisme pour voir Don Juan paré de quelque poésie, souffrant du doute ineffable qui torture l'âme des vrais amants, et poursuivant dans ses conquêtes galantes autre chose que le vulgaire appât d'une volupté banale. Le Don Juan de Molière a d'autres ambitions, moins frivoles et plus pratiques en même temps. L'amour n'y vient qu'en second ordre. En improvisant sa pièce, Molière songeait surtout à une sorte de pamphlet, où il pût distiller, en riant, parmi quelques bouffonneries indispensables, sa mauvaise humeur. *Facit indignatio versus,* dit Juvénal. Quoiqu'elle ne fût pas en vers (et cela prouve déjà le peu de cas que Molière en faisait au point de vue de sa renommée littéraire), l'œuvre puisait sa force dans sa seule franchise, dans sa courageuse liberté de langage, dans sa verve négligente et vengeresse. Il ne nous semble pas qu'elle eût le dessein de charger le héros de couleurs trop noires, d'en faire un débauché odieux et repoussant, une sorte de traître dont, au dénouement, on applaudit avec joie le juste châtiment.

En définitive, de quel côté vont les sympathies de Molière? Sont-elles pour Don Juan, ou pour son valet Sganarelle? Sganarelle suit son maître comme une ombre; il le blâme tout bas et l'approuve tout haut; il tremble de ses forfaits; il est grotesque et poltron; un moment, il s'enhardit à discuter avec lui les plus graves problèmes, mais c'est pour donner à Don Juan l'occasion de démontrer la sottise de ses raisonnements. Sganarelle représente la

morale populaire, crédule et naïve, en opposition avec Don Juan, qui incarne l'esprit d'individualisme et la pensée libre, bien plus que l'impiété et le libertinage. A toute évidence, les sympathies de Molière sont pour Don Juan. Il fait de lui son porte-parole contre les dévots, contre les gentilshommes indignes de leur nom, contre la fausse hypocrisie, dont il nous donne lui-même la comédie, en se moquant. Il nous le montre brave, courageux et chevaleresque. S'il en fait un personnage sans scrupule, ne payant pas ses dettes, ridiculisant la médecine et se jouant du mariage, c'est qu'il fallait bien conserver au personnage les traits saillants de son caractère; et encore je ne suis pas très sûr qu'il le désapprouvât beaucoup, dans le fond; l'expérience personnelle de Molière ne devait pas le remplir d'une bien grande considération pour le conjungo, ni pour les médecins, ni pour les créanciers; et nous avons vu qu'en ce qui concerne les femmes, ses sentiments n'étaient point ceux d'une estime excessive. Quant à l'autorité paternelle, si cruellement bafouée par Don Juan, nous ne chercherions pas loin pour trouver, en d'autres comédies, des exemples à peu près semblables. Le fils d'Harpagon répondant à son père qui lui donne sa malédiction : « Je n'ai que faire de vos dons! » n'est pas beaucoup plus respectueux que Don Juan disant au sien qu'il a vécu assez. Le théâtre Molière n'est pas — tant s'en faut — une école de respect filial.

Le troisième acte est, de loin, le plus caractéristique de la pièce ; là, Molière s'est livré, inconsciemment peut-être, à des audaces dont la critique littéraire a hésité longtemps à déterminer l'exacte signification. Et ici encore, c'est bien Molière qui parle par la bouche de Don Juan et qui rit de la bêtise de Sganarelle. Celui-ci, pour démontrer l'existence d'un Dieu créateur, accumule toutes les rengaines, tous les clichés, par quoi est bercée la foi des bonnes gens; il affirme sa croyance dans le « moine bourru », le diable et les loups-garous; il s'embarrasse dans ses raisonnements, et, s'arrêtant essoufflé, demande à Don Juan à quoi il croit, lui. Don Juan lui répond froidement : « Je crois que deux et deux font quatre et que quatre et quatre font huit. » On ne pourrait dire plus clairement : « Je ne crois pas que trois puissent égaler à un ; je ne crois que ce que je vois et ce que je comprends. » C'est du positivisme bien caractérisé. Or, ce n'est pas la morale de Don Juan : c'est celle de Molière. Molière n'est pas moins affirmatif à propos de la question sociale... Car il est socialiste aussi, dans *Don Juan!* « Quelle est ton occupation parmi ces arbres? » demande le héros au Pauvre,

qui mendie. — « De prier le ciel tout le jour pour la prospérité des gens de bien qui me donnent quelque chose. » Et, comme le Pauvre affirme qu'il est dans la plus profonde détresse, Don Juan réplique : — « Tu te moques. Un homme qui prie le ciel tout le jour ne peut manquer d'être bien dans ses affaires. — Je vous assure, Monsieur, que le plus souvent je n'ai pas un morceau de pain à me mettre sous les dents. — Voilà qui est bien étrange, et tu es bien mal reconnu de tes soins! » Est-ce la Providence ou la Société qui est coupable de l'injustice de telles inégalités? Qu'importe! Le problème se pose avec une troublante vigueur. Puis, Don Juan présente au Pauvre un louis d'or : « Je te le donnerai, dit-il, pourvu que tu veuilles jurer. » Et le Pauvre refuse!... Ceci est très beau, mais ce n'est ni antique, ni moderne; c'est en dehors de tous les temps. La foi du miséreux est plus forte que l'intérêt!... Alors, Don Juan a ce beau geste, ce geste fameux : il lui jette le louis d'or, en lui disant : « Va, va, je te le donne pour l'amour de l'humanité. »

On n'est point parvenu encore à s'accorder sur le sens que Molière a voulu attacher à ce mot. M. Maurice Donnay croit que Don Juan le dit par ironie, comme il dirait : « Pour l'amour de Dieu », à qui il ne croit pas cependant. D'après M. Donnay, c'est une antiphrase. Peut-être. Dite en riant, la phrase ne choquerait nullement et paraîtrait, au contraire, très en situation. Pourtant il semble évident que, puisque l'on vient de parler de Dieu, et que Dieu n'aide pas le Pauvre, qui prie et n'en est pas moins misérable, le mot « humanité » n'est pas employé par hasard, mais est mis là clairement en opposition avec la divinité. Si la Providence-Dieu ne fait rien pour le Pauvre, l'Humanité-Dieu fera sans doute pour lui quelque chose. A l'idéal chrétien se substitue l'idéal social. C'est ainsi que l'entend l'école philosophique allemande, qui se mêle de tout. Il est certain que Molière ne pensait pas si loin. Mais il n'en est pas moins vrai aussi que, par une sorte de divination géniale, il a employé le mot dans un sens où, seul, notre temps l'a employé. Le mot « humanité », en effet, ne se trouve nulle part dans les grands auteurs du siècle de Louis XIV, pas même dans Voltaire! Si le mot avait été courant, ou accessible seulement aux intelligences cultivées, pourquoi celles-ci n'en auraient-elles pas fixé l'emploi et la signification? Personne, alors, ne le comprit; et Molière supprima la scène après la première représentation.

On a jugé *Don Juan* de façons très diverses. Pendant longtemps, il ne fut guère considéré que comme une farce assez médiocre.

Grimarest, dans sa *Vie de Molière* (1705), se borne à dire ceci : « Molière, qui avait accoutumé le public à donner souvent des nouveautés, hasarda son *Festin de Pierre* le 15 de février 1665. On en jugéa dans ce temps-là comme on en jugea en celui-ci. Et Molière eut la prudence de ne point faire imprimer cette pièce, dont on fit dans le temps une très mauvaise critique. » On sait le dédain que de Musset professait pour *Don Juan*, — dédain injuste, mais fécond, puisqu'il lui inspira de très beaux vers. Ce n'est que de nos jours que *Don Juan* fut jugé digne de l'auteur du *Misanthrope;* et encore a-t-on varié beaucoup dans l'admiration. Larroumet trouve la pièce obscure, compliquée et incohérente, quoique chef-d'œuvre. M. Maurice Donnay ne la trouve pas meilleure, et accorde qu'elle est pourtant « des plus intéressantes ». En revanche, J.-J. Weiss, dans les conférences qu'il fit sur Molière en 1865, au théâtre de l'Athénée, à Paris, avec Émile Deschanel, Étienne Arago et Sarcey, disait : « *Don Juan* est à lui seul tout un monde ; *Don Juan* contient une conception complète, vraie ou fausse, de l'univers et d'un état social, comme le *Candide* de Voltaire, ou comme le *Faust* de Gœthe. Ce n'est pas une pièce de théâtre, pas plus que *Faust*. C'est une épopée mise en dialogue, où tous les caractères, même les plus épisodiques, sont accusés à grands traits, d'une manière qui rappelle la largeur et la simplicité de la touche homérique. En un mot, si ce n'est pas la pièce la plus parfaite, c'est du moins la plus grandiose de Molière. »

Si elle est grande, en effet, c'est assurément par tout ce que l'auteur, en devançant son siècle, sut y mettre d'idées, alors inexplicables, et qui, plus tard, dans le recul des années, se sont subitement éclairées. Mais elle est grande aussi par tout ce que notre imagination se plaît à y ajouter, et, surtout, parce qu'elle nous offre la première incarnation d'un symbole que les poètes ont embelli et paré à l'envi des fleurs de leur génie. En réalité, le héros de Molière n'est qu'un roué spirituel, hardi et insolent. Mais nous aimons à le contempler à travers sa brillante descendance. Nous avons appris à le mieux connaître; il nous est devenu pitoyable, car nous le savons, au fond, très malheureux. S'il n'aime pas les femmes, qu'il poursuit, c'est (je ne sais plus qui a suggéré cette subtile raison) qu'il ne les trouve pas dignes de son estime. Il use ses forces à courir après un fantôme idéal, qu'il n'atteindra jamais. Il a fait un rêve et il meurt de ne l'avoir pu réaliser

Cependant, je ne sais si je me trompe, mais je le devine supé-

rieur encore à tout cela, et beaucoup moins à plaindre; et je souhaiterais qu'on me le montrât ainsi... Non, ce n'est pas un débauché, un lovelace, un esprit fort. Il est sensible, enthousiaste et passionné. S'il est un révolté, c'est contre la banalité et la platitude de la vie, contre la basse méchanceté et l'hypocrisie, contre tout ce qui est laïd, étroit et vil. Il plane au-dessus de nos petitesses et de nos mesquineries. Il aime, non pas toutes les femmes, mais *la femme*, parce qu'il aime la Beauté et qu'il voit en chaque femme une parcelle de cette Beauté consolatrice et divine. Ce qu'il admire et poursuit et veut posséder en elles, ce n'est pas leur âme, car il n'y trouverait que laideur, mais leur visage délicieux et leur corps charmant. Et en les voulant toutes, c'est toute la Beauté qu'il voudrait posséder. Il n'est pas vrai que son rêve chaque fois lui échappe : chaque fois, au contraire, il l'étreint, et ce rêve se renouvelle et se complète sans cesse. Il n'est pas vrai qu'il vieillisse : sa vie est une jeunesse perpétuelle... Il ignore la désillusion, comme le remords. Aussi, le ciel ne saurait le punir; et il meurt dans la joie.

Amphitryon.

On joue rarement l'*Amphitryon* de Molière, même à Paris. Il n'a pas l'intérêt puissant des grandes comédies de l'auteur du *Misanthrope,* ni l'observation aiguë et la verve énorme de ses farces. Mais il se recommande par d'autres qualités, où la poésie s'unit à la fantaisie la plus puissante. Et, bien que le mérite de l'invention n'en revienne pas à Molière, il est curieux de voir comment un génie arrive à transformer le bien d'autrui en se l'appropriant, et à en faire œuvre personnelle.

Au temps de Molière, et avant lui déjà, les dramaturges n'y regardaient pas de si près. Leur bien, ils le prenaient « où ils le trouvaient », selon la formule du bon La Fontaine. Aujourd'hui, nos auteurs n'ont pas beaucoup changé; seulement, ils mettent à faire leurs emprunts plus d'hypocrisie; ils ont l'art de les déguiser avec adresse, afin que l'on ne s'en aperçoive que le plus tard possible, ou même, s'il se peut, pas du tout. En ce temps lointain, il n'y avait pas encore de Société des auteurs dramatiques, et la loi sur la propriété littéraire n'existait pas non plus. Le public seul était juge; si l'emprunt avait ajouté à l'œuvre pillée une beauté de plus, il l'applaudissait, après avoir crié un peu. Les grincheux seuls

faisaient la moue. Quand *Amphitryon* parut, Molière connut pareille aventure; elle avait de quoi mortifier un poète plus impressionnable. « Comment! », s'écria un pédant, dont Grimarest nous rapporte la réclamation indignée, « il a tout pris sur Rotrou, et Rotrou sur Plaute : je ne vois pas pourquoi on applaudit les plagiaires... Ç'a toujours été le caractère de Molière. J'ai fait mes études avec lui; et un jour qu'il apporta des vers à son régent, celui-ci reconnut qu'il les avait pillés; l'autre assura fortement qu'ils étaient de sa façon; mais après que le régent lui eut reproché son mensonge, et qu'il lui eut dit qu'il les avait pris dans Théophile, Molière le lui avoua, et lui dit qu'il les avait pris avec d'autant plus d'assurance, qu'il ne croyait pas qu'un Jésuite dût lire Théophile. » Le trait est amusant et bien digne de Molière.

Amphitryon est, en effet, une simple « adaptation », comme nous dirions aujourd'hui, de la comédie de Plaute. Mais ce qui est plus grave, c'est que Molière a beaucoup moins travaillé sur le texte du poète latin que sur l'imitation qu'en avait faite déjà, avant lui, Rotrou, dans les *Sosies*. Il lui a emprunté sans façon des scènes, des vers, copiés, à peine modifiés parfois, notamment au deuxième acte, dans le rôle de Sosie mis à mal par Mercure, qui a pris sa figure, comme Jupiter a pris celle d'Amphitryon pour pénétrer chez la belle Alcmène. La fameuse discussion des deux « moi », dont maints détails appartiennent à Rotrou, non à Plaute, est, à peu de chose près, la même dans les deux comédies. Molière y mit, il est vrai, l'empreinte de son génie; un tour de phrase, ça et là, lui a suffi pour donner une forme définitive à ce qui n'était qu'ébauché.

Point, point d'Amphitrion où l'on ne dîne point,

avait dit Rotrou, assez gauchement.

Le véritable Amphitrion
Est l'Amphitrion où l'on dîne,

rectifie Molière. Et ainsi de tout le reste. Mais il y a d'autres traits qu'il oublie. « Je suis double », dit le Sosie de Rotrou; « doublez aussi mes gages! »

Pour la scène des deux « moi », il est intéressant de rappeler que, bien avant les deux poètes français, un latiniste du XIIe siècle,

Vital de Blois, à qui était venu la bizarre idée d'abréger l'*Amphitryon* de Plaute, dans une pièce intitulée *Geta*, avait donné à cet épisode une importance primordiale. Il en avait fait une satire violente contre l'abus des discussions scolastiques si en faveur au moyen âge. On y voyait Geta — le Sosie de la légende — en proie à une intense torture morale et faisant, à propos de son prétendu dédoublement, des raisonnements spécieux, basés sur la dialectique la plus impitoyable. « Comment se fait-il, s'écrie-t-il (je vous fais grâce du texte latin, plus précis que le français), comment se fait-il que je sois deux, moi qui n'étais qu'un? Tout ce qui est est un; or, moi qui parle, je ne suis pas un : donc, je ne suis rien! » Cela est irréfutable.

Il faut avouer que les mœurs littéraires, jadis, étaient assez peu scrupuleuses. Molière mit à dépouiller le pauvre Rotrou — et bien d'autres — un sans-gêne qui, tout de même, nous étonne. Il agrémenta les *Fourberies de Scapin* et le *Dépit amoureux* de scènes presque littéralement copiées dans une autre comédie du brave homme, *La Sœur;* et de méchantes langues assuraient que, pour déguiser autant que possible les emprunts d'*Amphitryon,* il avait fait brûler près de quatre cents exemplaires des *Sosies!* Ceci nous paraît vif, et nous n'en croyons rien. Mais si le crime est vrai, excusons-le, puisqu'il a tourné si bien à l'avantage de la beauté... Je n'ose dire de la vertu.

La vertu n'est pas, en effet, ce qui triomphe dans l'*Amphitryon* de Molière. Et c'est même ce qui différencie l'œuvre de ses modèles. On a montré combien était honnête, noble, charmante avec simplicité, dans la comédie de Plaute, la physionomie d'Alcmène, l'épouse au cœur fidèle, à qui, seul, le caprice d'un Dieu, qu'elle ignore, a pu faire oublier ses devoirs; et l'on a dit aussi avec quelle conscience Rotrou avait respecté cette douce physionomie. Des deux côtés, la légende antique reste pure, d'accord avec la tradition héroïque, qu'Hésiode, le premier, en son *Bouclier d'Hercule,* donne à la vertueuse fille d'Électryon : « Elle honorait son mari plus qu'aucune autre n'avait encore honoré le sien. » En aucun moment, cette histoire d'adultère involontaire, que la scène moderne ne manquerait pas d'expliquer par l'effet de quelque suggestion hypnotique, en aucun moment elle ne prête à d'irrévérencieux commentaires. La femme coupable malgré elle n'a point commis de faute; le mari trompé n'est point ridicule : ce sont les dieux qui ont tout fait. Donc, bénissons-les et humilions-nous.

Telle était la légende, acceptée et vénérée par tous. Mais on pense bien que Molière n'avait aucune raison de la respecter. Et c'est pour cela sans aucun doute qu'il ne crut pas devoir mettre beaucoup de façons à traiter selon ses goûts et l'esprit de son siècle un sujet auquel son prédécesseur avait conservé trop fidèlement son caractère antique.

Molière s'y prenait avec l'antiquité à peu près comme, de nos jours, Maurice Donnay s'y est pris avec elle dans sa transposition de *Lysistrata*. La fable est conservée; les costumes et le décor le sont également; mais le langage et les idées sont tout uniment ceux de ses contemporains. Jupiter et Alcmène madrigalisent comme des « précieux » de l'hôtel Rambouillet; de jolies périodes affectées et tarabiscotées remplacent l'expression sincère et tendrement naïve de l'amour conjugal; dans la scène de réconciliation, on voit Jupiter se précipiter galamment à genoux et menacer Alcmène de se tuer si elle ne lui pardonne; on croirait assister à quelque finale d'opéra. La transposition est si flagrante que l'on a cru longtemps — bien à tort — que l'histoire des amours de Jupiter et d'Alcmène était, à peine déguisée, celle des amours de Louis XIV et de Mme de Montespan. Puisque le père des dieux avait fait honneur à Amphitryon en lui prenant sa femme, M. de Montespan n'avait qu'à se réjouir, à son tour, de sa glorieuse infortune. L'interprétation était vraisemblable, sinon véridique.

Cette malicieuse indulgence et la verve gouailleuse du rôle de Sosie, qui est comme la charge vivante du héros et n'est là, vraiment, avec sa femme Cléanthis, personnage nouveau, que pour rappeler sans cesse aux spectateurs l'ironie de l'aventure et les engager à ne rien prendre au sérieux, ont fait accuser ce pauvre Molière — encore une fois — d'immoralité!... Ma foi, il eût été cruel de vouloir qu'il épargnât un mari trompé, qu'il ne s'en moquât point et, si heureusement, qu'il s'efforçât de considérer l'aventure, qu'il n'en tirât point toute la drôlerie que, de temps immémoriaux, les Français s'ingénièrent à y trouver, ce mari fût-il doublement un héros et par ses exploits guerriers, et par sa soumission à partager sa femme avec un dieu. Molière ne faisait que continuer en cela les vieilles traditions gauloises. Et il semble bien qu'aujourd'hui même, après avoir tant servi, elles sont toujours vivantes.

Mais, en outre, pourrait-on, sans trop se tromper, découvrir dans le rôle de Sosie un intérêt particulier, une portée plus haute que

celle qu'on y a vue jusqu'ici. Humble et frondeur, facile à mener, docile aux coups qu'il reçoit de ses maîtres, prompt à la riposte, et toujours de bonne humeur, Sosie est la vivante image du peuple de France, du plébéien, jadis « corvéable à merci », plus tard maître lui-même en pays de démocratie souveraine. Il est plus déjà que le valet de comédie, héritier de l'esclave du théâtre antique. Il est frère d'Arlequin, peureux, fripon et spirituel comme lui; et, mieux encore, il annonce Figaro. Que de choses et de gens Molière, décidément, n'a-t-il point annoncés! Écoutez Sosie demandant effrontément à Amphitryon s'il doit parler « selon sa conscience, ou comme auprès des grands on le voit usité », puis, proférant cette belle sentence :

Tous les discours sont des sottises,
Partant d'un homme sans éclat;
Ce seraient paroles exquises
Si c'était un grand qui parlât.

Ne croirait-on pas entendre le héros de Beaumarchais lançant ses boutades contre ces grands-là, « qui nous font assez de bien, quand ils ne nous font pas de mal »? A la même époque, et devant le même Louis XIV, Arlequin-Dominique, venu de Bergame à Paris, n'avait pas craint de proclamer que « tout homme est homme, et que ce qui met de la différence entre eux n'est bien souvent que le velours ou la tirelaine ».

En soi-même, c'est là peu de chose. Mais cela montre combien de siècles il a fallu à l'homme pour qu'il osât se croire un être libre.

L'Avare.

Parmi les rôles illustres de l'ancien répertoire, il n'en est pas qui aient autant que l'*Avare* et *Tartufe* excité le zèle des grands comédiens. Nous avons vu jouer l'*Avare* de façon très différente par M. Leloir, par M. Paul Mounet et par M. de Féraudy Se basant probablement sur ce jugement de Gœthe : « *L'Avare,* dans lequel le vice détruit toute la piété qui unit le père et le fils, a une grandeur extraordinaire et est, à un haut degré, tragique », M. Leloir donnait au personnage d'Harpagon un relief saisissant; sa haute taille, son maigre visage, ses grandes mains, ses gestes de faucheux,

tout contribuait à donner une vie intense à ce type où tant de vérité pathétique se mêle à tant d'invention comique. Gœthe, en employant le mot « tragique », pensait assurément à la portée de l'œuvre et à ses conséquences morales au point de vue des rapports entre les pères et les enfants, et non à l'interprétation même du rôle de l'Avare. Dépeindre la douleur d'Harpagon après le vol de sa cassette de la même manière qu'on représenterait les fureurs d'Oreste serait un grossier contresens. M. Paul Mounet, qui jouait l'*Avare* en mélodrame, n'y échappait point. M. de Féraudy, lui, savait s'en défendre : son Harpagon se roulait de désespoir, criait et pleurait; mais ses larmes et ses cris ne cessaient pas de nous faire rire. Et c'est bien cela qu'il fallait. Molière a pris soin lui-même de nous rappeler que sa comédie n'est et ne peut être qu'une farce. De toutes ses farces, l'*Avare* est certainement celle qui se rapproche le plus de la comédie; c'est une farce épique, si vous voulez; mais ce n'est qu'une farce. Molière l'écrivit en prose, très intentionnellement, et cela nuisit, tout d'abord, au succès. « A-t-on jamais vu plus d'extravagance! s'écriait M. le duc de... (Grimarest, en rapportant le propos, n'en nomme pas l'auteur). Le moyen d'être diverti par de la prose! » Car la prose la rendait plus grossière encore. Dès le début, et même plus tard, la pièce sembla excessive. Le premier accueil qu'elle reçut ne fut guère chaleureux, on le sait. Cela changea ensuite; mais au XVIIIe siècle, on lui fit de nouveau grise mine : on la trouvait choquante et malhonnête; non moins que les vices d'Harpagon, les vices des autres personnages n'étaient pas pour plaire à une société polie et révérencieuse. Un père sans scrupule, barbon amoureux et sordide; un fils sans respect; une fille émancipée; des valets fripons : voilà certes un monde peu recommandable!... Aujourd'hui, ce monde-là n'a plus rien qui nous offusque. Nous le jugeons à sa juste valeur, mais avec indulgence et presque avec envie.

Il s'en faudrait pourtant que l'œuvre pût souffrir d'être transposée dans le cadre de notre vie contemporaine. L'*Avare* n'a pas le caractère d'universalité, de généralité, du *Tartufe* et du *Misanthrope;* si vivant qu'il soit, dans le milieu où nous le voyons agir, c'est un type aujourd'hui presque disparu; il est devenu un fantoche, amusant, mais très conventionnel. L'avare, de nos jours, n'existe plus; ou du moins nous n'y croyons plus; il n'est plus possible; le siècle de l'or l'a tué.

Ce qui dans l'Harpagon de Molière nous intéresse plus que son

avarice, ce sont quelques autres vices qui le recommandent à notre attention et qui touchent de plus près à notre humanité. Par ces côtés-là, du moins, la farce s'élève à la haute comédie. Le vice d'amour dont souffre le vieux barbon, la rivalité qui met aux prises le père et le fils sont des sujets de nature à nous apporter maints enseignements et à susciter maintes comparaisons. Si le théâtre est le miroir des mœurs, nous ne pouvons nous défendre d'un vif étonnement en constatant combien celles-ci ont changé depuis deux ou trois siècles. Molière bafoue impitoyablement les vieillards épris de jeunes tendrons; — or, par « vieillards » voyez, dans l'indication de l'âge qu'il donne lui-même de ses personnages, en tête des anciennes éditions de son théâtre, ce qu'il entend par là : « quarante ans »! C'est vraiment bien peu. Et toute l'ancienne comédie est d'accord sur ce point. En revanche, nos auteurs contemporains sont pleins d'indulgence pour les hommes grisonnants, même beaucoup plus que quadragénaires, dont le cœur brûle d'une flamme tardive d'automne; ils les encouragent dans leurs peines et exaltent leurs conquêtes. Les vieillards, ou seulement les hommes âgés, étaient-ils, jadis, plus ridicules que de nos jours? Ou bien sont-ils maintenant devenus enfin raisonnables? Nous verrons plus tard, chez nos auteurs modernes, qu'ils le sont même beaucoup plus que les jeunes!

Le théâtre semble aujourd'hui avoir perdu peu à peu les signes particuliers qui en faisaient autrefois un hymne chaleureux à la jeunesse et à l'amour. Le pessimisme, le symbolisme, la défense des grandes « idées » morales et sociales lui ont donné une allure grondeuse et prêcheuse, qui a de hautes ambitions, des apparences d'audaces folles et, avec cela, des timidités tout à fait inattendues. Ce n'est pas sans raison que l'on a appelé Molière un voyant, un prophète, ayant prédit une foule d'événements, même l'édit de Nantes (c'est J.-J. Weiss qui l'affirme), et exprimé une foule de sentiments généreux, inconnus à son époque, comme « l'amour de l'humanité », que proclame la scène fameuse de *Don Juan*. Oui, Molière a osé dire des choses qui, à nous-mêmes, aujourd'hui, nous paraissent redoutables à dire; il a flétri l'hypocrisie, la fausse dévotion, le despotisme moral, le snobisme. En célébrant la jeunesse glorieuse, il n'a pas craint de la défendre, dans l'*Avare* justement, même contre l'autorité du père, chef de famille, « base de la société » (style du XXe siècle). Le tendre J.-J. Rousseau s'en irritait

fort; il appelait l'*Avare* « une école de mauvaises mœurs »; et de très graves auteurs ont, de nos jours, étendu l'accusation au théâtre du bon Molière tout entier.

Comparez la rivalité amoureuse du père et du fils dans l'*Avare* à celle du père et du fils dans une œuvre de nos jours : *La Massière,* de Jules Lemaître. Combien celle-ci est respectueuse auprès de celle-là! Jacques, dans la *Massière,* presque soumis, s'indigne à peine; et son père, en le flanquant à la porte, se garde bien de le maudire. Les choses ne se passent pas si doucement chez Molière. Harpagon envoie à Cléante sa malédiction, et Cléante riposte vertement avec cette insolence qui exaspérait J.-J. Rousseau : « Je n'ai que faire de vos dons! » Mais voici Élise, la fille même d'Harpagon, qui se révolte, elle aussi, et, en dépit des « violences du pouvoir paternel », donne sa foi, sans le consentement de son père, à Valère, qu'elle aime! Et tout le monde trouve cela naturel, et l'on approuve Elise et Cléante d'avoir bravé l'autorité sacrée du chef de la famille, « base de la société »!...

Le spectacle anarchique que Molière ne craignait pas de donner à son siècle, voici que deux cents ans plus tard, un auteur moderne nous le présente comme une audacieuse tentative de réaction contre des préjugés, contre une autorité, respectés par nous jusque dans leurs abus! *La Sacrifiée,* de M. Devore, soulève le même audacieux problème que l'*Avare* résolvait déjà victorieusement, celui de « la protection autoritaire dont certains parents écrasent leurs petits » (ce sont les termes mêmes dont se sert l'auteur), au point de leur imposer des unions auxquelles le cœur ne saurait consentir... Là aussi, nous voyons une fille se révolter contre cette autorité, crier à sa mère frivole : « Tu n'es pas ma mère! », répondre à son père sans volonté, qui avoue ses torts envers elle : « Trop tard! » et leur démontrer à tous deux « qu'ils n'ont plus de droits, n'ayant pas rempli leurs devoirs »... Et la pièce se termine par l'affirmation de cette vérité, qui ne laisse pas de bousculer notre public bénévole : « Arrivés à l'âge de raison, les jeunes sont parfaitement libres d'agir comme bon leur semble et de se donner à qui leur plaît. » Le fils d'Harpagon ne parlait pas différemment; et le public de Molière ne trouvait dans ce langage rien de révolutionnaire. Mais voilà! Harpagon était grotesque; et puisqu'il faisait rire, on trouvait tout naturel que ses enfants le couvrissent d'injures!

Tartufe.

Si complexe que soit le caractère de l'Avare, celui de Tartufe l'est davantage encore. Personne n'a jamais pu le définir bien nettement. Tragique ou bouffonne, l'hypocrisie du personnage sert-elle la religion ou la dessert-elle? Convient-il de le représenter comme un farouche gredin, comme un bon vivant, ou comme un fourbe de qualité? M. Le Bargy mélangeait ces diverses nuances, dont il composait un ensemble tout à fait naturaliste. Il nous montrait un gaillard sensuel, rouge, l'œil vif, la main impatiente, la langue épaisse et la lèvre bavante. Le portrait est peut-être très ressemblant. Il nous paraît un peu forcé. Tartufe n'est certes pas un personnage distingué. Il lui sied cependant d'avoir quelques manières. On s'étonne de ce que, au premier mot qu'il dit, Elmire ne s'éloigne pas avec dégoût et ne le fasse pas jeter à la porte par ses valets. Il est ignoble et effrayant... M. Le Bargy a-t-il voulu faire de son héros un personnage comique ou bien tragique? Doit-il nous faire rire ou trembler? On hésite à se prononcer. Et l'on a éprouvé, à le voir et à l'entendre, plus de malaise encore que de gaieté ou de terreur.

L'interprétation de M. Le Bargy était, en tout cas, curieuse. Le rôle a d'ailleurs ceci d'intéressant, qu'il peut se traduire de plus d'une façon, selon le tempérament de l'artiste qui le joue, et cela toujours avec quelque certitude de vérité. Coquelin aîné en faisait un être libidineux, vulgaire, presque bouffon; Coquelin cadet, une sorte de Petit-frère; Febvre lui donnait des allures de gentilhomme, qui, peut-être, étaient très authentiquement dans la tradition du grand siècle; M. de Féraudy le traduisait littéralement, suivant les nuances exactes qu'indique le texte, et de la façon dont il aurait joué une comédie de nos jours; il en faisait un dévot bourgeois, un peu provincial, l'antipode de celui que nous avait montré M. Paul Mounet, qui en faisait un personnage de mélodrame, comme l'Avare, soulignant ce qu'il a de perfide et d'odieux, avec l'air de dire aux spectateurs : « Voyez quel sale individu je suis! » Est-ce bien cela que Molière a voulu? J'en doute. Il ne se fâcha jamais contre ses ennemis : il les ridiculisa, et il les tua ainsi plus sûrement. C'était un incomparable et cruel ironiste.

En somme, chacun de ces interprètes a eu sans doute de bonnes raisons pour faire ainsi, et les a certainement trouvées dans

Molière lui-même. « Quand on a seulement lu la dixième partie de ce qui a été écrit sur *Tartufe,* disait M. Maurice Donnay, on ne sait plus ou l'on en est : il est impossible d'avoir une opinion, ni sur l'œuvre, ni sur le personnage. Tartufe est-il gros ou maigre? rouge ou pâle ? janséniste ou jésuite ? athée ou croyant ?... » La pièce, d'ailleurs, est, avec le *Misanthrope,* tout à fait à part dans l'œuvre de Molière. L'une et l'autre sont des comédies, certes; mais la vie y est si douloureuse, le poète y trahit si sincèrement sa rancœur et son amertume, qu'elles se haussent jusqu'à quelque chose de nouveau qui touche au drame humain et n'a plus rien de la farce. Le Tartufe de M. Le Bargy est bien le « fourbe renommé », le traître, le coquin redoutable, qui capte les héritages, trouble les familles, souille les âmes et les corps. Un seul trait du personnage disparaît : l'hypocrisie. Le Tartufe de M. Le Bargy dédaigne les vains détours; il n'est pas hypocrite : il est brutal et n'a point de masque... Après tout, comme cela, il est bien plus moderne. C'est ce que M. Le Bargy a voulu sans doute. Déjà, dans le *Marquis de Priola,* il nous avait donné un Don Juan d'aujourd'hui. Il se plaît à ces sortes de rajeunissements où palpite la vie.

Une autre interprétation, moins personnelle peut-être, mais intéressante aussi, est celle de M. Huguenet. Elle penche sensiblement du côté de celles que nous en avaient données Coquelin et M. de Féraudy. La face du personnage est rubiconde et large; elle respire la santé. Quand il tente la conquête d'Elmire, on devine qu'il pourrait n'en faire qu'une bouchée. Mais sa mine réjouie et bien portante est d'un trop bon garçon; ses yeux n'ont, quoi qu'il fasse, point de méchanceté; sous son masque d'intrigant astucieux et confit, on chercherait en vain un trait de perfidie; et son insolence, à la fin, n'est pas très redoutable. Pour un rien, il nous rendrait Tartufe sympathique...

Et, après tout, pourquoi pas ? M. Huguenet est incapable d'incarner des âmes méchantes; en estompant les côtés odieux de son héros, il obéit à son excellente nature, qui le guide. Et nous-mêmes, comment regardons-nous Tartufe? Est-ce avec les yeux et les oreilles des gens d'autrefois? Non pas; mais avec des sens que l'atmosphère où nous vivons, nos idées, nos mœurs, notre expérience ont peu à peu modifiés, — déformés, si vous voulez, ou émoussés. Malgré tout, nous nous demandons si Orgon, si Mme Pernelle, en le qualifiant de « pauvre homme », n'avaient pas, en somme, un peu raison...

C'est l'opinion qu'a défendue d'ingénieuse et spirituelle façon M. Gabriel de Lautrec, à propos du « traître » au théâtre : « Tartufe, disait-il, est un homme de notre temps, comme il y en a toujours eu, même aux époques les plus reculées. Son idéal de vie est celui d'un arriviste. Tous les moyens lui sont bons. Il s'agit de s'emparer de l'argent d'Orgon, qui en a trop. Si l'on peut, par la même occasion, profitant de sa naïveté, lui prendre sa femme ou sa fille, ce sera, exactement, faire d'une pierre deux coups. Cette conception moderne n'a rien pour nous étonner. C'est ce que Machiavel appelait *il genere politico*.

» Nous éprouvons de l'estime pour Tartufe, et cette estime se change en pitié quand nous voyons les subterfuges cruels dont ses adversaires ne craignent pas de se servir pour l'accabler. Le mensonge, l'hypocrisie ne sont que des jeux pour eux. Au dénouement, ils invoquent même contre lui le jeu de loi.

» Le pauvre homme, pour lutter, n'a pas assez de malice. Il tombe dans tous les panneaux. Si on le poussait un peu, il tomberait dans le trou du souffleur. On le voit avec tristesse berné par la rusée Elmire. C'est elle, plus que lui, qui est à blâmer. Ce n'est pas un procédé fort honnête pour une femme, même mariée, de faire cacher son mari sous une table quand elle reçoit la déclaration d'un galant, de mettre la question amoureuse sur le tapis, et son mari dessous... »

Le paradoxe est amusant. Mais il peut se défendre. Le paradoxe, a dit je ne sais plus qui, c'est le côté de la vérité qu'on ne voit pas.

En somme, Tartufe n'est pas très fort. Il est trop maladroit pour être très dangereux ; il se laisse duper avec une facilité désarmante ; il tombe dans tous les panneaux ; un traître digne de ce nom aurait vite fait de reconnaître dans les façons mielleuses, si inattendues, d'Elmire, un piège grossier. Les arrivistes de sa trempe sont aujourd'hui bien autrement habiles, même dans le genre où Tartufe travaille. Il ne s'agit plus de les confondre. Nous aussi, « nous vivons sous un prince ennemi de la fraude ». Mais c'est justement pour cela que les descendants de Tartufe sont devenus si malins : ils ne se laissent plus prendre. La maison est à eux. Quand ils nous disent d'en sortir, il faut, bon gré mal gré, que nous en sortions ; et c'est le diable, après, de les en déloger. Alors, les voyant si puissants, nous nous sommes mis à les craindre d'abord, puis à les admirer. Nous subissons leur joug. Ce sont nos maîtres. Tartufe berné était un « imposteur » ; triomphant, c'est un grand homme.

Le Misanthrope.

Les emportements d'Alceste n'ont aucune prétention à provoquer de l'effroi ni à faire couler des larmes; ils ne pouvaient manquer cependant de subir le sort réservé à la plupart des héros de Molière. Mieux encore qu'aucun autre, Alceste devait se prêter au noircissement à la mode chez les interprètes classiques. Quoi de plus tentant que de faire de lui un héros de drame? N'a-t-on pas découvert en lui des abîmes de tristesse? Alceste, n'est-ce pas Molière lui-même, malheureux en amour, se vengeant d'Armande Béjart en la « pourtraicturant » dans Célimène? C'est possible, — c'est probable même. Molière s'est bien gardé de rendre le Misanthrope ridicule, comme le sont la plupart de ses autres héros. Il est même très loin de lui donner tort contre ceux qui le persiflent.

> ...La sincérité dont son âme se pique
> A quelque chose en soi de noble et d'héroïque,

dit de lui Éliante, qui, à toute évidence, est chargée dans la pièce de traduire la pensée intime de l'auteur :

> C'est une vertu rare au siècle d'aujourd'hui,
> Et je la voudrais voir partout comme chez lui.

Enfin, elle ajoute, en manière de conclusion :

> Et je suis pour les gens qui disent leur pensée.

Alceste est donc, dans l'idée de Molière, un homme parfaitement raisonnable Rien ne nous empêche, par conséquent, de le considérer comme l'écho fidèle des sentiments intimes, de la rancœur, de la colère même de Molière. Seulement, en mettant ses propres chagrins en scène, le poète n'oubliait pas, ici comme ailleurs, — nous l'avons prouvé déjà à propos d'autres pièces, — qu'il était avant tout un auteur comique; il ne se permettait de jeter ses chagrins en pâture au public qu'à la condition de le faire rire. Quelques grossissements, quelques exagérations — dans le *Misanthrope* ils sont à peine sensibles — avaient vite fait de mettre les choses au

point. Et cependant, malgré tout, combien, parfois, sous l'écorce plaisante, on sent percer d'amertume!

On s'est disputé sur le point de savoir quel était au juste le caractère d'Alceste. Si l'on admet que, dans la pensée de Molière, c'est Molière lui-même, un jour de pluie, la question est très claire. En dehors de cette hypothèse, on nage dans l'absurde. Les uns ont prétendu qu'Alceste, c'est « l'homme mal élevé »; d'autres, que c'est « l'homme implacablement logique »; d'autres encore, que c'est « le premier des républicains »; et d'autres enfin, que c'est, simplement, un « raté ». Une dernière explication me semble meilleure : « Alceste est un homme supérieur qui aime pour la première fois de sa vie et qui n'est pas aimé ». L'explication cependant n'est pas concluante. Qu'Alceste ne soit pas aimé et qu'il en conçoive de la rancune contre tout le monde, c'est possible. Mais je ne puis admettre que, de son côté, il aime véritablement. S'il était amoureux, il trouverait tout excellent et beau ; il serait aimable, indulgent, généreux; et il croirait très probablement que Célimène le paie de retour. Ce serait l'homme le plus charmant de la terre. Mais sa mauvaise humeur vient justement de ce qu'il n'aime pas et de ce qu'il ne sait qui aimer, parce qu'il connaît le cœur des femmes et qu'il en a trop souffert.

Si cette interprétation ne vous convient pas, il y en a une encore, que je vous propose : Alceste est un disciple de M. Max Nordau; il a lu son livre sur les *Mensonges conventionnels de la civilisation ;* et il est révolté, comme le philosophe, en voyant « combien de mensonges pénètrent et enveloppent notre vie entière... » « Presque chaque contact d'un homme avec un autre est une hypocrisie et un mensonge. Nous souhaitons le bonjour à un passant, et nous ne serions pas fâchés d'apprendre qu'en nous quittant il s'est cassé les deux jambes. Nous invitons le visiteur à revenir bientôt, et nous éprouvons à son aspect la même sensation que si nous touchions involontairement un serpent. Nous organisons des fêtes et nous y invitons des gens que nous méprisons, que nous détestons, dont nous médisons, ou qui, dans le meilleur cas, nous sont tellement indifférents que nous ne lèverions pas la main pour leur procurer un plaisir, si nous pouvions le faire au prix de cette petite peine. Nous allons aux fêtes des autres, et nous passons en sots bavardages des heures entières que nous préférerions mille fois consacrer au sommeil; nous sourions complaisamment en réprimant un bâillement pénible; nous faisons des compliments dont nous ne croyons

pas un mot; nous remercions la maîtresse de la maison de son aimable invitation, tandis qu'au fond du cœur nous l'envoyons à tous les diables ; nous assurons le maître du logis de notre constant dévouement, et le lendemain même nous ordonnons à notre domestique de lui consigner notre porte, s'il vient nous demander un service sérieux. Nous rendons visite à des gens que nous détestons, uniquement parce que nous leur devons une visite; nous faisons à Noël ou en d'autres circonstances des cadeaux, et nous pestons d'être contraints à de telles dépenses; nous fréquentons dans une intimité apparente des gens dont nous pensons et disons tout le mal possible, et qui, nous le savons, nous traitent de la même façon. Par suite de ce manque de sincérité, la vie sociale, qui, en théorie, complète la vie individuelle et augmente le bien-être de chacun, devient une source de gêne constante ; chaque fois que nous entrons en contact avec nos semblables, nous rapportons chez nous l'ennui, le mécontentement, l'envie, le mépris, la confusion, la raillerie, bref, les impressions les plus désagréables et les plus pénibles... » En résumé, « la maladie de notre époque, c'est la lâcheté ».

Qui est-ce qui parle ainsi? N'est-ce pas Alceste, s'exprimant de manière moins concise et moins rythmée qu'il ne faisait dans ces vers, au fond très semblables à la prose que vous venez de lire :

Je vous vois accabler un homme de caresses
Et témoigner pour lui les dernières tendresses;
De protestations, d'offres et de serments,
Vous chargez la fureur de vos embrassements;
Et quand je vous demande après quel est cet homme,
A peine pouvez-vous dire comme il se nomme...
Morbleu ! C'est une chose indigne, lâche, infâme,
De s'abaisser ainsi jusqu'à trahir son âme...
Je ne trouve partout que lâche flatterie,
Qu'injustice, intérêt, trahison, fourberie...
. . . . . On devrait châtier sans pitié
Ce commerce honteux de semblants d'amitié.
Je veux que l'on soit homme, et qu'en toute rencontre
Le fond de notre cœur dans nos discours se montre.

A ces indignations et à ces révoltes d'Alceste-Nordau, il manque malheureusement des répliques appropriées, celles que Philinte eût faites, sans aucun doute, s'il avait lu, comme Alceste,

les *Mensonges de la civilisation*... Au lieu de répondre avec indulgence de douces banalités dans ce genre :

> Mon Dieu ! des mœurs du temps mettons-nous moins en peine...
> Je prends tout doucement les hommes comme ils sont ;
> J'accoutume mon âme à souffrir ce qu'ils font,

— ce qui ferait croire plutôt que Philinte est un disciple de M. Alfred Capus (le « flegme philosophe » de l'un est frère de l'optimisme de l'autre), — Philinte aurait répondu à Alceste que la cause de l'interminable comédie qui pousse les hommes à être aimables avec les gens qui leur déplaisent, c'est, simplement, « l'égoïsme qui est au fond de toutes les institutions actuelles ». Et il n'aurait pas eu de peine à développer son explication. « Au milieu des hommes, aurait-il dit en terminant, les gens de salon ne voient qu'une personne, la leur; dans la conversation la plus animée, tandis qu'ils paraissent écouter et se prêter aux idées des autres, s'oublier complètement eux-mêmes, ils ne pensent qu'à eux-mêmes, n'écoutent qu'eux-mêmes. C'est ainsi que l'égoïsme fausse les plus innocents rapports des hommes entre eux, et que toutes les formes sociales créées par l'instinct de solidarité deviennent des mensonges. »

Heureusement, Molière n'avait pas lu les philosophes allemands !

* * *

Un des plus curieux divertissements auxquels puisse s'attacher un esprit inventif, c'est d'imaginer une « suite » aux pièces célèbres, c'est de se demander ce qu'il adviendrait de l'aventure qui en fait le sujet si l'auteur n'avait jugé bon de l'arrêter au dénouement. Il n'est pas vrai que tout finisse par des chansons. Il n'y a que la vie — et pour cause ! — qui finit. Les drames et les comédies continuent. Que pourrait-il bien se passer après que les chandelles sont éteintes? Il suffit d'un peu de perspicacité pour le deviner. La pièce s'est terminée par un mariage, c'est parfait ; tout le monde s'est embrassé ; mais qu'adviendra-t-il un peu plus tard? Supposez un quatrième acte, si la pièce en a trois, ou un sixième, si elle en a cinq : les amoureux, qu'on ne voulait pas marier, et qui ont fini tout de même par s'épouser, seront-ils heureux et auront-ils vraiment, comme on nous l'a promis, beaucoup d'enfants? Une autre comédie, ou un

autre drame, ne va-t-il pas se greffer sur le premier? Cela est plus que probable. Les œuvres les plus célèbres ont donné lieu presque toutes à de pareilles interrogations, et à ces interrogations on a répondu parfois très ingénieusement. Le *Misanthrope* de Molière inspira, il y a un peu plus de cent ans, à un assez méchant auteur, Fabre d'Églantine, une comédie qui est ce qu'il a fait de mieux : C'est le *Philinte de Molière, ou la suite du Misanthrope.* Fabre d'Églantine s'y est plu à faire de Philinte un égoïste tel que le comprenait Jean-Jacques Rousseau, mais de façon plus noire encore. L'égoïsme de Philinte est puni cruellement, et Alceste, à côté de son indulgent ami, se voit grandir jusqu'à la taille d'un héros altruiste. Au fond, la pièce a peu d'intérêt, parce que dans le *Misanthrope,* ce n'est pas Philinte qui nous intéresse surtout, mais Alceste. De nos jours, M. Courteline a été mieux inspiré en se demandant ce qu'il arriverait si Alceste se corrigeait de sa mauvaise humeur et consentait à quelque indulgence pour le genre humain. Et il a écrit la *Conversion d'Alceste,* un petit acte, qui pourrait fort bien, à la rigueur, être de Molière lui-même. Seulement, si Molière l'avait écrit, il l'aurait probablement déchiré, non parce qu'il l'eût jugé indigne de lui, mais parce qu'il ne change rien à ses idées, ni à son dénouement, et que, dès lors, il est parfaitement inutile.

M. Courteline suppose, en effet, Alceste converti. Il s'excuse auprès d'Oronte d'avoir blâmé son sonnet. (Ici M. Courteline est tout à fait de l'avis d'Alceste : il trouve ce sonnet fort bon et fort tendre. Si Molière ne l'aimait pas, c'est qu'il avait écouté sans doute en ces circonstances les conseils de Boileau, « ce salaud », a-t-il ajouté dans une interview... Boileau traité de salaud, voilà qui est un peu vif.) Mais Alceste ne tarde pas à s'en repentir : Oronte le couvre d'injures... Il a gagné son procès : hélas! la note que lui présente l'huissier lui fait regretter aussitôt de ne pas l'avoir perdu... Il s'est réconcilié avec Araminte; mais la traîtresse le trompe avec Philinte. Conclusion : l'indulgence est de la duperie; Alceste avait raison de traiter le genre humain en ennemi; sa nouvelle expérience le confirme plus que jamais dans sa philosophie. Tout cela n'est pas très encourageant. M. Courteline, qui passe pour un auteur gai, est triste à pleurer. Il nous a enlevé nos dernières illusions.

*
* *

Un autre auteur moderne que l'on s'est plu à rapprocher de Molière, c'est Henry Becque. On a assimilé le dialogue incisif, les « mots de situation », des *Corbeaux* et de la *Parisienne* aux traits d'humanité profonde de l'auteur de *Tartufe* et du *Misanthrope*. Mais il y a entre eux des affinités plus curieuses encore : une parenté réelle, étroite, unit la personnalité littéraire de Becque, voire Becque lui-même, et le héros du *Misanthrope!* Alceste aurait signé les *Corbeaux,* et Becque eût mérité de servir de modèle à Alceste. Le rapprochement est instructif; il éclaire tout à la fois l'homme et le personnage.

Tous deux, Alceste et Henry Becque, sont de grands mécontents, de grands désabusés, à charge à eux-mêmes autant qu'aux autres... Henry Becque fut, dans la vie, le type — réalisé — du misanthrope; et il le montra éloquemment dans ses œuvres. Ils ont vu tous deux, Alceste et lui, la société sous les plus sombres couleurs. Peut-on dire vraiment qu'ils l'ont mal vue? Certes non. La réalité est, en très grande partie, bien moins telle qu'elle existe en soi que telle que la créent ceux qui la regardent. Il y a des philosophes qui prétendent que le monde extérieur n'est qu'illusion de nos sens abusés. Et c'est ainsi qu'il convient, en tout cas, d'entendre cette définition célèbre de l'art : « la nature vue à travers un tempérament ».

On sait quel fut le tempérament d'Henry Becque : bougon, rageur, mordant et agressif ; aucune indulgence ne transparaît dans cet esprit amer, brutalement sincère, impitoyable aux vilénies et aux hypocrisies. On conçoit quelle volupté il dut éprouver à mettre en scène, avec toute la noirceur qu'il leur attribuait, des personnages qui, depuis tant d'années, comptaient parmi les plus importants ressorts du répertoire dramatique. L'homme d'affaires, le notaire, le bourgeois parvenu tiennent une place considérable dans le théâtre de Scribe, d'Augier, de toute cette école du « bon sens », terre à terre et sentimentale, qui régnait, il y a soixante ans, en souveraine maîtresse. On ne leur faisait pas toujours gloire de leurs prouesses; mais la satire ne s'exerçait sur eux qu'avec ménagement; et la vertu se chargeait toujours, à la fin, de nous les montrer vaincus ou repentis. Henry Becque entreprit de nous les montrer triomphants, comme dans la vie, au milieu de leurs victimes sans défense. Pour lui, Harpagon, Turcaret, Mercadet, le père Chamourin n'étaient que des portraits flattés, conventionnels, adoucis, édulcorés de la bête de proie, du manieur d'argent, roi de la civi-

lisation. Il voulut le portrait sans retouches; et il le traça rageusement, férocement, sans oublier ni une tare ni une verrue.

L'œuvre qui naquit de cette soif de vérité est d'une puissance incontestable, par son âpreté et son parti pris même d'intransigeance, par son ironie énorme, par les traits admirables de réalité qui l'éclairent et la pesanteur même de son poids écrasant. *Les Corbeaux* sont une œuvre lourde, longue, traînante, assommante, dans le sens le plus matériel du mot. Elle veut rejeter toute convention, et elle est pleine de conventions. L'accumulation même des noirceurs dont sont chargés les deux principaux héros, le vieux Tessier et le Notaire, son complice, dépasse les limites probables, ordinaires, des crimes professionnels attribués aux officiers ministériels et aux propriétaires dans notre organisation sociale; et voilà la réalité faussée. Autour de ces forbans, les victimes réunissent, par un contraste plus voulu que vraisemblable, toutes les imprévoyances, tous les désintéressements et toutes les perfections morales : elles sont unies et résignées; ce sont des anges de dévouement et d'abnégation; et nous voici en plein théâtre « scribesque » !... Pour un auteur épris de vérité, c'eût été pourtant l'occasion de pousser la ressemblance jusqu'au bout, de nous montrer, de leur côté, les victimes en proie à la jalousie, à la discorde, par la force des circonstances, parce que le malheur aigrit les cœurs les plus purs, et parce que c'eût été humain, en somme, comme tout le reste. Mais, malgré lui, et quoiqu'il voulût, Henry Becque ne pouvait se libérer totalement des « règles » établies. S'il a évité le péril de la pièce à thèse et à déclamation, il n'a pu s'empêcher de faire de ses héros des « charges » bien plus que des portraits; et il ne s'est pas même défendu de l'esclavage le plus antiquement traditionnel de la pièce qui « finit bien » : *Les Corbeaux* se terminent — ô honte! — comme toutes les pièces de Scribe, par un mariage!

En définitive, *Les Corbeaux* sont aujourd'hui, il n'y a pas à se le dissimuler, fort « démodés ». Indiscutablement l'œuvre s'impose par la hardiesse un peu candide de ses détails caractéristiques; mais le défaut d'optique théâtrale et la lourdeur de l'atmosphère en compromettent la portée.

Quelques années après, Henry Becque donnait *La Parisienne*; et il montrait là une sûreté de métier, une légèreté de main, une ironie souriante — non moins cruelle pourtant — que *Les Corbeaux*, œuvre de haine, de mauvaise humeur et de violence calculée, ne

faisaient pas prévoir. L'œuvre s'élève au tragique par la suprême puissance du rire; et elle est vraiment digne de Molière. Le Misanthrope, cette fois, s'y montrait vainqueur de sa propre misanthropie, et Henry Becque supérieur à son modèle, Alceste.

***

REGNARD

Le Joueur.

Dans une conférence, joliment ironique, qui précédait une représentation du *Joueur*, au théâtre du Parc, M. Albert Giraud, proposant Regnard comme modèle aux auteurs dramatiques d'aujourd'hui, présents dans la salle, leur disait : « Si vous êtes friands de succès, ne vous inquiétez pas d'avoir du talent, ni seulement du génie : soyez gais, ayez de la bonne humeur... » Et il ajoutait : « Mais ne mourez pas, comme Regnard, d'indigestion. » Car il paraît que Regnard mourut de cette façon, évidemment très prosaïque. M. Giraud ne pouvait cacher ce détail. Certains historiens prétendent, cependant, que ce n'est pas cela qui mit l'auteur comique au tombeau. Il eut une indigestion, le fait est certain; mais il s'en serait fort bien remis, comme tout le monde, s'il n'avait eu la malheureuse idée de prendre médecine. C'est ce qui le perdit. La médecine était trop forte; elle avait été préparée pour un cheval... Regnard ne put y résister. D'autres encore assurent qu'il ne serait même pas mort de cette drogue, mais qu'il eut l'imprudence, après l'avoir prise, d'aller à la chasse, de s'échauffer et de boire, par là-dessus, un grand verre d'eau glacée. Le conseil que donnait M. Albert Giraud à nos auteurs pourrait donc être complété utilement : « Passe pour une indigestion : qui n'en a point, même en littérature? Mais gardez-vous de prendre médecine, et ne buvez pas d'eau; c'est le secret pour vivre longtemps ».

Regnard ne fut pas seulement le poète le plus gai du XVIIIe siècle; il fut aussi l'homme le plus heureux de son temps. Il ne se maria point, — ce qui ne l'empêcha point d'être aimé; il était riche, il eut de la chance au jeu, et il voyagea beaucoup. Voilà encore, pour les auteurs dramatiques soucieux de leur gloire, une admirable ligne de conduite. On sait que Regnard passa par Bruxelles, où il

resta trois jours, « avec bien du plaisir », dit-il dans sa relation de voyage : « Cette ville, dit-il encore, est très agréable et très peuplée, à cause de la demeure ordinaire que les gouverneurs des Pays-Bas y font, et la quantité de gens de qualité qui suivent la cour ; c'est pour cela qu'elle est appelée *La Noble.* » Regnard a remarqué l'Hôtel de ville, « qui est un bâtiment assez curieux : il fut fait par un Italien, qui se pendit de dépit d'avoir manqué à mettre la tour au milieu, comme son épitaphe le fait connaître. Cet homme fit par avance de lui ce qu'aurait fait un bourreau. Il ne méritait pas moins qu'une corde. » Regnard n'était pas tendre, comme vous voyez, pour les architectes.

En revanche, il était assez crédule pour avoir ajouté foi à une simple légende. La relation de son voyage en Laponie nous le montre plus naïvement respectueux encore de la tradition : Parti, comme le vaillant Cook, à la découverte du pôle Nord, il s'imaginait, parvenu au « lac de *Tornotresch* », avoir touché les limites de l'univers. Le brave homme était vaguement persuadé, comme la plupart de ses contemporains, qu'il existait, à cet endroit extrême de la « machine ronde », un « grand essieu », un axe solide, une sorte d'immense « clou », servant de pivot à la terre, qui, suspendue dans l'espace, tournait tout autour... Cette conviction n'était, d'ailleurs, pas beaucoup plus absurde que l'hypothèse qui lui a succédé d'un « trou polaire », mettant en communication l'eau des mers avec l'intérieur de la sphère terrestre, supposée creuse, et où le trop-plein de ces eaux viendrait s'engouffrer, pour y reformer sans cesse les sources... Mercator y croyait; à Edgar Poë elle a servi de texte à son roman *Arthur Gordon Pym.*

Il s'en est fallu de peu que Regnard ne dût sa renommée à ses voyages, — et aussi à ses aventures amoureuses, — plus encore qu'à ses pièces de théâtre. Celles-ci, en somme, sont bien d'accord avec celles-là, c'est-à-dire qu'elles reflètent parfaitement l'esprit léger, l'humeur facile, l'excellent caractère et la fortune heureuse de l'homme aimable qui, tout en faisant mille folies, s'amusait, par simple distraction, à écrire. Il est toujours vrai que le style, c'est l'homme. Les infortunes de Molière se lisent dans ses comédies les plus joyeuses; sa tristesse apparaît à travers sa gaîté. Le théâtre de Regnard proclame, d'un bout à l'autre, l'âme insouciante d'un écrivain qui ne pouvait mourir que d'indigestion — ou de médecine. Cette âme fut-elle jamais sensible à autre chose qu'au plaisir? J'en doute. Nulle mélancolie ne distrait sa verve toujours plaisante.

Nulle amertume n'aiguise les traits de sa satire. Il manqua à Regnard de souffrir pour que sa joie s'élevât au-dessus du niveau de la bouffonnerie. Son observation est indulgente même aux vices, dont il n'eut pas à se plaindre, et qui le réjouirent, et dont il tira matière à divertir les autres, sans les moraliser. Vivant dans un monde de joueurs, joueur lui-même, et joueur heureux, il était plus que personne documenté pour mettre en scène cette passion à la mode. Les mémoires du temps nous édifient pleinement à ce sujet. Le jeu régnait partout, à la cour et à la ville; les tripots foisonnaient; les femmes elles-mêmes tenaient chez elles « brelan continuel, jouissant, en dehors des gains du jeu, du *revenant-bon* des cartes ». Les escrocs apparurent bientôt, et les gens du « bel air » eux-mêmes ne dédaignèrent pas, sous couleur de badinerie, de tricher comme eux. Cela s'appelait « prendre ses avantages », selon l'expression du cardinal de Mazarin, qui s'y connaissait bien. Mme de Sévigné traduisait cela plus crûment par le mot « voleries » (1). Dans ce milieu charmant, Regnard, le « cynique mitigé » qu'il se vantait d'être, passait des heures claires. Il incarna, dans le héros de sa pièce, les fièvres d'une passion dont il n'éprouva que les agréables effets; les autres effets lui furent épargnés; il les peignit d'après nature, sans sévérité, pour donner à son intrigue un semblant d'intérêt et remplir le programme classique de tout dramaturge : *castigare ridendo mores*. Au fond, il n'a pour le malheureux Valère ni haine ni pitié. Ses autres personnages, moins recommandables encore, ne lui inspirent guère d'antipathie sérieuse. Et quel monde, bon Dieu! Un faux marquis, un valet fripon et rusé, un maître de trictrac sans scrupules, une usurière, une coquette à la recherche d'un mari à duper... La belle Angélique, qui représente ici la vertu et l'amour, ne les représente pas en traits bien définitifs; sans aucun doute, les modèles ont dû faire défaut à Regnard. C'est miracle qu'avec de pareils éléments, il ait pu nous intéresser. Sa force comique, plus que son invention, y a suffi. Bien que le *Joueur* soit inférieur au *Légataire universel*, à d'autres même peut-être, il y a là une franchise d'accent, une joie sereine irrésistibles.

« Soyez gais; ayez de la bonne humeur »... Il n'y a pas d'époque

(1) Voir les *Maisons de jeux du grand siècle*, par EDMOND BEAUREPAIRE, dans le *Mercure de France* du 1er février 1910.

où ce conseil de M. Albert Giraud ne se soit vérifié. Le *Joueur* joyeux de Regnard est immortel ; *Beverley,* le joueur triste de Saurin, et les *Trente Ans* mélodramatiques de Victor Ducange reposent dans l'éternel oubli. Regnard continue la tradition du vieux théâtre gaulois, de la « farce nationale », débutant avec les *Dits* et les *Débats,* traversant le moyen âge en triomphatrice, depuis le *Jeu de la Feuillée,* prenant ensuite les déguisements de la comédie italienne, s'installant en plein théâtre classique, gardant partout et toujours sa verve et son parler. Cette force-là n'a jamais perdu ses droits ; elle a eu raison de toutes les évolutions et de toutes les révolutions. Elle règne, aujourd'hui encore, et plus que jamais, sous le titre de comédie-bouffe ou de vaudeville, tout court. Elle n'a plus ni style, ni originalité ; elle se contente de vivre de son vieux fonds, auquel elle ne cesse de puiser et qui semble inépuisable, mais sa bonne humeur sauve tout ; elle amuse le public, et le public l'adore. Elle s'appelait hier *Cabibol; Théodore et Cie; La Dame de chez Maxim's,* que sais-je encore ? Mais c'est toujours, à peu de chose près, la même pièce, la même farce, la farce gauloise, — la « farce nationale ».

***

MARIVAUX

Les Fausses Confidences.

De tous les classiques français, Marivaux est celui qui présente, avec les maîtres du théâtre d'aujourd'hui, les plus nombreux points de contact. Chez lui, ainsi que chez nos contemporains, le grand, l'unique ressort dramatique, c'est l'amour. Alors que partout ailleurs l'amour n'est que l'agrément, l'accessoire indispensable des actions scéniques, il commande en maître dans les comédies de Marivaux, — comme il commande aussi dans les tragédies de Racine, que l'auteur des *Fausses Confidences* se vantait de prendre pour modèle (« Marivaux, c'est Racine en miniature », a-t-on dit, un peu complaisamment). Sans l'amour, celles-ci ni celles-là n'existaient. Le théâtre de Marivaux pourrait s'appeler du nom dont M. de Porto-Riche a qualifié le sien : *Le Théâtre d'Amour.* Et l'on sait combien, de nos jours, il a trouvé d'imitateurs.

Entre Marivaux et les dramaturges d'à présent, il n'y a de différence que dans la nature de l'amour qui les inspire. L'amour de Marivaux est tout ce qu'il y a de plus licite et de plus respectueux des lois de la morale; le mariage en est l'unique but. Un sentiment irréprochable dirige exclusivement le jeu des intrigues. Aucune mère ne s'aviserait d'en défendre la vue ou la lecture à sa fille. Et pendant trois longs actes, cette flamme pure suffit à l'émotion... En pourrions-nous dire autant de nos pièces modernes? Il y a beau temps, hélas! que le pur amour, considéré comme ennuyeux et fade, a été remplacé par l'adultère et son cortège de perfidies, de jalousies, de tromperies, tour à tour tragiques ou bouffonnes, selon le tour donné à l'histoire. Notre théâtre ne saurait plus s'accommoder de ce qui faisait le contentement d'une société renommée pourtant par sa corruption et son raffinement. Nos mœurs rigides veulent d'autres aliments à son hypocrisie.

Et que l'on ne prétende pas que chez Marivaux l'expression de ces sentiments si aimables ne sont « qu'affectation pure », et que « ce n'est pas ainsi que parle la nature »... Le père du « marivaudage » se saurait parler, nous dira-t-on, sincèrement... Erreur! Marivaux n'eut de souci que d'être vrai, d'amuser la société de son temps en la copiant, de traduire la réalité. Ses amoureux frisés, pomponnés et frivoles sont des portraits fidèles. Et comment aurait-il mis dans leur bouche de si tendres accents, s'il ne les leur avait pas entendu exprimer? Leur tendresse, assurément, est compliquée : les comédies de Marivaux sont, a-t-on dit, « d'admirables joujoux de mécanique morale et d'horlogerie psychologique »; « on y pèse des riens dans des toiles d'araignée », disait Voltaire. Mais comment nier que cet excès même de subtilité soit une preuve de la précision même d'une analyse qui ne veut négliger aucun détail, le moindre de ces détails étant souvent le plus essentiel?

Le sens défavorable qu'on attribue au mot « marivaudage » serait-il dans le style de Marivaux, si harmonieux qu'il semble, la musique même de la grâce? Peut-être. Il ne saurait être, en tout cas, dans l'idée. Comparez, par exemple, à cette élégante subtilité la préciosité, amusante parfois, dans son tarabiscotage, mais combien fausse, d'un auteur de notre époque, Catulle Mendès, et voyez la distance! La préciosité de Marivaux est, au fond, l'ingénuité même. Écoutez, dans les *Fausses Confidences*, Dorante et Araminte disserter de leur passion aveugle : quelle flamme plus claire, plus dévorante, brûla deux cœurs naïfs?... On a dit beaucoup de mal de

ce Dorante, de cet arriviste impudent et panné, qui ne craint pas de s'introduire, avec l'aide d'un valet fripon, chez une honnête veuve très riche, et s'emparer de son cœur. Des juges autorisés, Vitet, Henri de Bornier, M. Brisson, l'ont représenté comme le dernier des intrigants, jouant la comédie de l'amour, dans le seul dessein de conquérir un bon magot. Fi, le vilain homme! S'il était tel, certes, il mériterait tous les mépris. Mais comment admettre que Marivaux ait voulu faire d'un pareil individu le héros charmeur — et triomphant — d'une aussi précieuse étude amoureuse? Dorante, ainsi compris, c'eût été Tartufe victorieux; — et quel Tartufe, bon Dieu! échappé de quelles eaux!... Mais non, je ne puis croire à tant de perfidie déguisée sous les apparences d'une aussi touchante passion. On a dit : Dorante, sachant qu'Araminte a « du bien », et ne visant que cela, se fait engager par elle comme intendant; or, dès qu'il la voit, il se met à l'aimer; et bientôt, pris à son propre piège, il l'adore vraiment. C'est ainsi qu'on a tenté de concilier les choses et d'expliquer, avec moins de noirceur, l'entreprise de cet aigrefin. Mais celui-ci en serait-il moins vil et, même à la fin, moins suspect de duplicité? Marivaux aurait-il fait parler un amour équivoque avec tant d'émotion? Ne l'aurait-il pas trahi par quelque côté?... Oui, Dorante est, dès le début, franchement amoureux; si, pour arriver jusqu'à « l'objet de sa flamme », il a accepté le secours compromettant de son valet, qui, par son zèle, menace de tout gâter, ceci n'est que le condiment obligé d'une pièce qui ne devait pas oublier d'être comique, sous peine d'être trop grave — et trop fragile.

Ce qui dérange nos traditionnels préjugés, c'est que Dorante est sans le sou et que, sachant qu'Araminte est riche, il ne considère nullement cela comme un obstacle à ses vœux, — bien au contraire. Aujourd'hui, pareille attitude nous remplirait — au théâtre du moins — d'indignation; nous n'hésiterions pas à retirer notre sympathie à un homme aussi peu scrupuleux... Mon Dieu, comme les mœurs ont changé!... Dorante, c'est — on l'a fait remarquer — le « jeune homme pauvre » d'Octave Feuillet; c'est aussi le jeune ingénieur sans fortune de tant de pièces contemporaines, depuis Scribe et M. Georges Ohnet. Mais voyez à quel point les gestes et les discours sont différents! Très résolus à épouser la jeune fille riche qu'ils adorent, les héros modernes ont soin d'afficher préalablement les plus nobles sentiments d'abnégation et de fierté; ils ne mangeront pas de ce pain-là! Ils n'épouseront leur bien-

aimée que le jour où, celle-ci étant enfin sur la paille, ils ne devront pas rougir de l'accepter pour femme... Ce qui ne les empêche point d'être parfaitement sûrs, dans leur for intérieur, que tout finira bien et que, au troisième acte, ils auront la dot avec la fille. Au temps de Marivaux, les « jeunes hommes pauvres », les ingénieurs ingénieux et les intendants bien tournés ne croyaient pas nécessaire de faire tant de façons. Tel est Dorante. Il serait répugnant s'il n'était pas sincère. Aussi, est-il nécessaire que l'interprète du rôle nous le fasse voir vraiment épris. Un artiste qui ne marquerait pas cette nuance, qui lui donnerait une allure et un ton artificiels et légers, le rendrait inévitablement odieux. Nos yeux sceptiques, notre esprit porté à voir toujours le côté mauvais des choses ont besoin d'être rassurés. Et au fond nous douterons encore malgré tout que tant de tendresse ne cache pas des intentions intéressées. Que voulez-vous? Rien ne pourra faire que nous ne jugions toujours les autres hommes d'après nous-mêmes...

* * *

CORNEILLE

Polyeucte.

Plus on réentend le théâtre de Corneille, plus on se convainc qu'il est déjà très loin de nous, tandis que celui de Racine n'a point cessé de nous toucher. Celui-ci vit exclusivement de sentiments et de passions; celui-là les fait presque toujours esclaves d'idées, certes très nobles et très hautes, mais qui ne produisent tout leur effet que si l'on admet les conventions sociales et si l'on partage les préjugés sur quoi elles s'appuient. L'héroïsme guerrier, patriotique ou religieux n'est point une vertu universelle. *Polyeucte,* de même qu'*Horace* et le *Cid,* ne saurait plus nous communiquer aujourd'hui qu'une émotion tout intellectuelle. Le fanatisme du martyr chrétien n'est plus considéré comme un extraordinaire effet de la grâce céleste, mais bien plutôt comme une affection morbide, comme une surexcitation nerveuse, dont le traitement est connu. Corneille a trouvé, pour en dépeindre les effets, d'admirables paroles, parmi beaucoup de galimatias, de tarabiscotages et d'im-

propriétés; mais on sent bien qu'il a puisé son éloquence dans son cerveau et non dans son cœur. La rhétorique lui a été, ici, plus encore que dans les autres tragédies, d'un utile secours. Il n'a pu faire que son héros ne nous paraisse, dans son exaltation, un peu ridicule, et comme néophyte et comme mari. Poussé par Néarque à se faire chrétien, Polyeucte se laisse tirer l'oreille; puis, soudain, il se décide, et, sitôt converti, montre une ardeur intempestive et furieuse et veut tout casser, — même les dieux « de métal!... » Comme mari de Pauline, il a l'étoffe d'un Sganarelle. Pauline lui avoue carrément qu'elle l'a épousé sans amour et qu'elle aime Sévère. Cette confession le laisse froid; il se retire discrètement. Sévère arrive; aussitôt Pauline lui peint sa flamme toujours fidèle, ses sens troublés et pleure de ne pouvoir être à lui. Polyeucte la retrouve en larmes; il a la suffisance de croire que si elle pleure, c'est parce qu'il s'est éloigné d'elle pendant une heure... Mais elle le dissuade; elle lui dit que c'est le retour de son ancien amoureux qui l'a mise dans cet état; elle excite sa jalousie... Et lui est assez fat pour répondre qu'il ne craint rien. Au contraire, il fait lui-même l'éloge de son rival et déclare que ce rival a vraiment de la chance d'être regretté ainsi!

En somme, Polyeucte est un hurluberlu, un malade, et il ne nous est pas facile de nous intéresser à lui.

Ce qui nous intéresse davantage, c'est, encore une fois, le conflit des passions (et encore sont-elles poussées à l'héroïsme) qui se développe autour du sujet principal. Corneille lui-même l'avait bien compris : « Les tendresses de l'amour humain y font, disait-il, un si agréable mélange avec la fermeté du divin que la représentation a satisfait tout ensemble les dévots et les gens du monde. »

Polyeucte avait été condamné d'avance, on le sait, par l'hôtel de Rambouillet, non seulement parce que le poète avait mis en scène un sujet religieux, mais parce que « l'on pouvait craindre qu'une femme qui aimait à la fois son amant et son mari n'intéressât pas ». C'est le contraire qui advint. Quant à nous, si nous ne sommes plus choqués en voyant au théâtre un martyr chrétien, s'il nous paraît même peu attachant en comparaison d'autres martyrs, bien plus pitoyables, qu'on nous a montrés depuis, avec ou sans tête, Pauline, luttant entre son devoir d'épouse et son amour, a gardé toute notre sympathie.

L'étude des chefs-d'œuvre classiques n'est vraiment efficace que lorsqu'on y apporte une indépendance de jugement qui nous dégage

des opinions consacrées. Considérés, à diverses époques, sous des angles différents, ces chefs-d'œuvre se présentent sous des aspects que l'on n'avait pas aperçus d'abord. Et il est curieux alors de constater quelles sont, parmi les beautés proclamées, celles qui résistent à un examen nouveau et celles qui s'atténuent ou s'effacent.

Mais il est curieux aussi, dans cet examen, de noter combien de situations, même malgré la différence de nos mœurs et de nos idées, rapprochent le théâtre moderne du théâtre classique. La fameuse trilogie du mari, de la femme et de l'amant ne nous a rien appris que nous ne retrouvions même dans Corneille. Pendant longtemps, cette trilogie nous fatigua par cette solution qu'on nous présentait comme la plus définitive et la plus juste : le meurtre de l'amant, ou celui de la femme, par le mari vengeur. S'il ne se vengeait pas, le mari était toujours ridicule. Mais la vengeance ne le rendait pas plus aimable à nos yeux; toutes les sympathies, au fond, restaient aux amoureux. En ces dernières années, une évolution se fit peu à peu. Le mari commença à ne plus être risible ou désagréable. Il aboutit enfin à l'apostolat : on proclama la puissance de l'instinct. Nous avons vu Camille Lemonnier et Soulaine défendre, dans leur *Droit au Bonheur,* après M. Montjoyeux, qui les avait devancés dans son *Droit d'aimer*, cette thèse hardie du renoncement de l'époux, se sacrifiant, cédant la place au préféré, à l'amant...

Or, il y a beau temps que Corneille avait proposé pareil sacrifice, dans *Polyeucte*... Le héros, constatant l'amour de Pauline pour Sévère, prie tout simplement celui-ci d'accepter sa femme en héritage :

> Vous êtes digne d'elle, elle est digne de vous :
> Ne la refusez pas de la main d'un époux.

Près de Pauline, il n'insiste pas moins : « Vivez avec Sévère! » lui dit-il. Quant à lui, il va mourir; il disparaîtra, comme feront plus tard les héros de Camille Lemonnier et de M. Montjoyeux, et comme aussi, avant eux, celui du *Jacques* de George Sand. Et combien il leur est supérieur! Pauline ne l'a pas trompé; il la cède, l'honneur encore intact; — tandis que chez les autres, le mal est fait : ils n'ont vraiment pas grand mérite à donner ce qu'on leur a déjà pris...

A cela on répondra peut-être que Polyeucte non plus n'a grand

mérite à céder sa femme, puisque aussi bien, quand il ne sera plus là, les amants pourront, qu'il le veuille ou non, s'épouser tout à leur aise, et qu'au surplus ce n'est pas pour leur faire plaisir qu'il meurt, mais bien pour conquérir le ciel... C'est exact. Seulement, la cession n'en est pas moins expresse, et Polyeucte est très persuadé qu'il fait, par son renoncement, un grand sacrifice.

C'est là justement en quoi, humainement, il ne nous touche guère. Il n'aime pas plus Pauline que Pauline ne l'aime. Nous voudrions le voir pleurer à la pensée qu'il va la perdre, nous voudrions lui entendre exhaler un cri de passion, qui nous prouverait à la fois la torture de son cœur et la grandeur de son sacrifice. Mais non! Pas même un regard. Il ne parle pas en amoureux, mais en égoïste. Pauline le lui fait remarquer très crûment :

> C'est donc là le dégoût qu'apporte l'hyménée!
> Je te suis odieuse après m'être donnée!...
> ... Tu préfères la mort à l'amour de Pauline!

A ces reproches, il répond des banalités :

> Vous préférez le monde à la bonté divine!

Et finalement, il l'envoie tout simplement promener :

> Vivez heureuse au monde et me laissez en paix!

Charmant homme, vraiment!

En somme, son martyre n'est pas très généreux... Il ne va pas au supplice : il va à la fête. N'est-ce pas le cas de tous les martyrs?

> Leurs supplices leur sont ce qu'à nous les plaisirs.

On comprend dès lors qu'il abandonne sa femme sans remords. Mais c'est égal, ça nous le gâte un peu.

Pauline est, du moins, plus près de l'humanité. Elle aime quelqu'un. « Voilà, disait la Dauphine, une honnête femme qui n'aime pas son mari. » Pauline ne s'en cache point. Mais le sentiment du devoir conjugal est en elle assez fort pour combattre et vaincre son amour. Dans une pièce moderne, c'est le contraire que nous verrions; l'épouse succomberait; elle serait très malheureuse; après

quoi, elle se « rédimerait »; la rédemption, pour les pécheresses, tient lieu de vertu. Chez Corneille, il n'y a pas à craindre de telles faiblesses. Pauline est l'épouse sublime et héroïque. Elle n'aime pas son mari; mais elle est attachée à son devoir; et, avec joie, elle veut en mourir. Elle ne connaît pas le Code civil, qui — beaucoup plus tard! — ordonnera à la femme de suivre partout son époux : spontanément, elle est prête à le suivre jusque dans le trépas.

Tous les personnages de Corneille poussent ainsi le sentiment jusqu'à l'héroïsme. Sévère, amant chevaleresque et honnête, est, comme Pauline, sublime. C'est le héros de l'honneur. Dans la trilogie du mari, de la femme et de l'amant, il importe qu'un des trois disparaisse. C'est la règle. Déjà Polyeucte, renonçant à Pauline, a annoncé sa disparition; Sévère disparaîtra aussi. Le mari et l'amant font assaut de générosité. C'est très beau, si ce n'est très humain.

Dans ce monde hors nature, — je dirais presque contre nature, — un seul représente la vie : Félix, — l'infâme Félix, — le beau-père politique et roublard, aux calculs bas et intéressés, qui suppute les avantages que la mort de son gendre lui procurera. Ah! le brave homme! En voilà un qui est vrai!... Quel dommage qu'à la fin, à peine a-t-il envoyé Polyeucte à la mort parce qu'il s'est fait chrétien, il se convertit lui-même, en proclamant que son gendre a bien fait! Il est vraiment temps! Il aurait dû s'y prendre un peu plus tôt. Mais personne ne songe à le lui dire, et tout le monde est content. Ce dénouement « miraculeux » couronne assez malheureusement une œuvre d'un si beau souffle. Mais Corneille avoue qu'il ne trouva pas mieux. Dame! on fait ce qu'on peut.

Horace.

Plus que *Polyeucte* encore, *Horace* nous laisse aujourd'hui assez froids, quelles que soient la beauté sonore et la grandiloquence de son style. Tout au moins cette impression-là, jusqu'en ces derniers temps, nous empêchait-elle de nous enthousiasmer très sincèrement en faveur de ces héros d'un autre âge. Mais il suffit parfois d'événements inattendus pour modifier nos sentiments; peut-être estimerons-nous maintenant qu'une œuvre si éloignée de nous peut tout de même encore faire vibrer les cœurs les plus indifférents, par le ressort de passions que nous croyions éteintes ou que nous igno-

rions... Il est certain que la passion qui anime Horace est de celles qui, en général, touchent moins que l'amour, sous les formes diverses dont la plupart des tragédies de Corneille et de Racine le présentent à nos yeux, avec ses joies, ses douleurs et ses humaines faiblesses. Depuis 1830, surtout, — il faut bien le constater, — on avait beau nous chanter que « mourir pour la patrie est le sort le plus beau, le plus digne d'envie », notre égoïsme se refusait, hélas! à ajouter encore foi à ces belles maximes. Nous aimions notre patrie, certes, mais nous ne croyions plus qu'il fût utile à notre bonheur de mourir pour elle. Aussi, les héros de Corneille, ces glorieux Horaces et ces non moins glorieux Curiaces, nous paraissaient-ils des êtres tellement hors nature qu'ils ne savaient nous émouvoir. Il fallait vraiment que nous eussions conservé en nous une empreinte profonde de nos études classiques pour trouver le fameux « qu'il mourût ! » aussi sublime que nous l'avaient appris les commentateurs d'*Horace*. Aujourd'hui, qui sait? des sentiments nouveaux, inconnus hier, nous feront voir les choses tout autrement.

Ce qui a fait, en tout temps, la principale beauté d'*Horace*, c'est justement ce que Corneille lui-même y trouvait, en tout cas, inférieur, ce sont les imprécations et la mort de Camille. Enfin voilà un cri de nature, un cri humain, le cri d'une femme qui met sa passion au-dessus des règles conventionnelles de l'honneur, au-dessus des préjugés, — disons le mot, au-dessus de l'affreux protocole!... Jusque-là, il y avait eu une action, noble, superbe, magnifique : six frères s'entre-tuant pour savoir si c'est Rome ou Albe qui sera maîtresse. Mais soudain, voici une autre action qui éclate : une femme amoureuse, dont on a tué l'amant, et qui maudit le meurtrier... Combien cette seconde action est plus poignante que la première!... Ah! ce brave Corneille a eu joliment tort de se donner tant de peine, dans son *Examen d'« Horace »*, pour démontrer lui-même que cette tragédie eût été « la plus belle de ses pièces si les derniers actes répondaient aux premiers »! Ce sont les derniers — le quatrième surtout — qui nous rendent, au théâtre, son œuvre supportable.

A cette époque, les poètes étaient vraiment trop modestes. « Le sujet était capable de plus de grâces », déclare l'auteur d'*Horace* dans son épître dédicatoire au cardinal de Richelieu, « s'il eût été traité d'une main plus savante; mais du moins il a reçu de la mienne toutes celles qu'elle était capable de lui donner, et qu'on pouvait raisonnablement attendre d'une muse de province ». N'est-

ce pas charmant?... Puis, s'adressant au puissant ministre, écoutez quelle humble et adroite flatterie : « Vous avez, monseigneur, ennobli le but de l'art et vous en avez facilité les connaissances... Nous n'avons plus besoin d'autre étude pour les acquérir que d'attacher nos yeux sur votre Éminence quand elle honore de sa présence et de son attention le récit de nos poèmes. C'est là que, lisant sur son visage ce qui lui plaît et ce qui ne lui plaît pas, nous nous instruisons avec certitude de ce qui est bon et de ce qui est mauvais, et tirons des règles infaillibles de ce qu'il faut suivre et de ce qu'il faut éviter : c'est là que j'ai souvent appris en deux heures ce que mes livres n'eussent pu m'apprendre en dix ans; c'est là qu'avec votre faveur j'espère puiser assez pour écrire un jour une œuvre digne de vos mains... »

Et il continue... Ces façons-là sont de tous les temps. Il faut bien vivre... Ne croirait-on pas entendre les jeunes revues littéraires parlant au ministre des Beaux-Arts, dispensateur des subsides officiels?...

Cinna. — Nicomède.

Les mouvements les plus admirables ont souvent, dans le théâtre d'aujourd'hui, des causes peu nobles. L'amour maternel même y est dicté par le plus parfait égoïsme, — celui d'une bête pour ses petits. Je ne dis pas qu'il ne soit pas légitime, puisqu'il est naturel. Pas un instant, la mère ne songe au bien-être possible de son enfant : elle ne songe qu'à sa propre douleur, si elle en était séparée. Ce n'est pas ainsi qu'agissaient les mères dans le théâtre antique, ou seulement dans le théâtre classique. La tendresse maternelle d'Andromaque, de Mérope, de Sémiramis, exprimait des sentiments bien différents — toutes proportions gardées — de ceux qui nous touchent si profondément dans la bouche de nos contemporains. Était-ce uniquement parce que la condition des personnages était supérieure et l'atmosphère plus héroïque? Sans doute. L'héroïsme, en effet, n'est plus une vertu moderne; ou, du moins, elle se manifeste différemment. L'Émilie de *Cinna* est une de ces femmes, tout d'une pièce, logiques avec elles-mêmes, en qui Corneille a incarné le type de la Romaine. Je ne sais si, à Rome, jadis, les gens avaient le caractère aussi trempé que nous le dit le grand tragique. Puisqu'il le dit, nous devons le croire.

L'histoire est là, du reste, pour confirmer son affirmation. Je doute cependant que les Romains d'alors missent autant d'insistance que les héros de Corneille à proclamer leur civisme. La façon dont ils nous répètent à tout instant : « Je suis un Romain, moi ! » ou : « J'ai l'âme d'une Romaine ! » manque peut-être de discrétion. On a blâmé un compositeur contemporain pour avoir introduit dans un de ses opéras un chœur où l'on chantait avec emphase : « Romains, nous sommes Romains ! » Massenet, en écrivant ce chœur, a pu très bien s'imaginer qu'il mettait en musique du Corneille...

A côté de cette Émilie, Romaine jusqu'aux moelles, poursuivant sa vengeance avec une implacable férocité, réclamant de son fiancé la mort d'Auguste et faisant de ce meurtre la condition de son amour, le caractère de Cinna, et celui d'Auguste lui-même, nous étonnent par leur indécision. Ils n'en sont que plus humains, évidemment. Le premier au théâtre, Corneille a transporté dans les âmes le conflit tragique qui, auparavant, simplement naissait du conflit des éléments extérieurs. Le drame psychologique était né. L'auteur du *Cid* y apporta son inlassable et magnifique verbosité. Et c'est pourquoi ces luttes sublimes auxquelles il nous fait assister, entre l'honneur et l'amour, nous font parfois un peu l'effet d'une lutte d'éloquence, d'un exercice oratoire, où un avocat normand très subtil débattrait le pour et le contre d'une question difficile. Dans *Cinna* — un chef-d'œuvre de raison — nous assistons à beaucoup d'exercices de ce genre, pour lesquels l'irrésolution de Cinna, tour à tour conspirateur acharné et humble adulateur du tyran, et celle d'Auguste, balançant entre la rigueur et la clémence, sont des thèmes précieux. *Cinna* est la tragédie où l'on parle le plus de mourir et où l'on meurt le moins. Le mépris de la mort, dans le théâtre classique, est merveilleux. Il est l'argument qui répond à tout. Il suffit qu'un personnage affirme une opinion opposée à celle d'un autre pour qu'aussitôt ce dernier s'écrie, en manière de riposte, qu'il va, de ce pas, mettre fin à ses jours. Émilie, Cinna, Auguste et Maxime nous annoncent à tour de rôle leur fin prochaine ; à les en croire, le cinquième acte nous montrera la scène jonchée de cadavres, — ou, plutôt, vide, car c'est dans les coulisses que la tragédie veut que l'on meure, proprement. Or, contrairement à toutes les traditions, personne ne succombe. Le jour où il écrivit *Cinna*, Corneille inventa un genre de pièce cher au public de tous les siècles : la pièce qui finit bien. Peut-être est-ce cela qui valut à *Cinna* la faveur d'être considérée pendant longtemps

comme une œuvre sans égale. Le cinquième acte nous apporte la plus réconfortante des émotions, celle de voir tout le monde heureux. Le pardon et l'amour ont fait ce miracle.

Le bon La Harpe ne pouvait se lasser de trouver sublime ce vers final, « que l'admiration a gravé dans la mémoire de tous » :

Auguste a tout appris, et veut tout oublier.

Et il avait grandement raison. Si nous ne craignions de manquer de respect à un chef-d'œuvre, nous ferions remarquer que, de nos jours, des auteurs plus profanes, par une rencontre peut-être fortuite, exprimant la même idée, ont trouvé, eux aussi, l'occasion d'un gros succès dans une pièce, antique également, — tout au moins par le costume, sinon par l'esprit. Quand M. Albert Lambert père déclamait ce beau vers final de *Cinna*, il nous semblait entendre la voix malicieuse de Mlle Marguerite Deval chanter, sur la musique de M. Charles Cuvelier, le joyeux refrain de *Son Petit Frère* :

... J'ai tout oublié !

Ainsi le théâtre classique est une source inépuisable de renouvellements. « Il nous est si connu, disait Jules Lemaître, que nous n'y pouvons plus trouver d'intérêt qu'en y découvrant des choses qui n'y sont peut-être pas. » Ajoutons qu'il nous plaît surtout quand nous y trouvons des choses très actuelles. — « Mon Dieu! s'écrie un personnage de *Pâris, ou le Bon Juge,* comme c'est ennuyeux, quand on fait partie de l'antiquité, d'avoir des idées modernes ! »

*
* *

Déjà l'on avait constaté des relations étroites entre les poètes du XVIIe siècle et ceux du XIXe... On a beaucoup écrit sur le romantisme des premiers ; on a établi combien les œuvres et le style de l'époque cornélienne se rapprochent parfois des œuvres et du style de la pléiade de 1830. Nul poète dramatique ne fut plus digne que Corneille d'être considéré comme le poète national, le poète vraiment Français. En fixant la formule de la tragédie, il l'a faite absolument conforme au génie de sa race, dont il est en quelque sorte une synthèse idéale. Il a exprimé de façon vivante et fidèle

les qualités de cette race, ses rêves, ses instincts chevaleresques, ses beaux défauts même, si sympathiques. La lutte entre le devoir et l'amour, la volonté au service d'une passion dominante, le culte de la personnalité, de l'énergie et de l'orgueil, qui sont le ressort principal du théâtre de Corneille, sont également ceux qui exaltent les âmes françaises. Corneille ne se départit jamais de ce que nous appellerions aujourd'hui ce programme. Bien longtemps après avoir écrit *Horace*, il écrivit *Nicomède*, où nous voyons le même sentiment de civisme traduit avec la même foi. « La tendresse et les passions, dit Corneille lui-même de son œuvre, n'ont aucune part dans celle-ci; la grandeur du courage y règne seule. » Et c'est miracle qu'elle puisse intéresser et émouvoir, rien que par l'admiration que le caractère du héros produit en nous. Ce caractère est développé admirablement. Et son développement remplit les cinq actes de la pièce, qui fut inspirée à Corneille par une « histoire tirée de Justin », — une histoire dont il supprima les horreurs, les assassinats et le reste, « pour la satisfaction du public ». Comme *Cinna*, *Nicomède* est une pièce qui « finit bien ». L'aveu qu'en fit Corneille a toujours nui à la popularité durable de l'œuvre. Au temps de son apparition, on y trouva des allusions à la politique d'alors; on considéra *Nicomède* comme une « pièce à clé », et le scandale (déjà!) lui assura une vogue. Le bon Corneille avait-il songé à y mettre tout ce qu'on voulut y découvrir? Peut-être non; mais il se laissa faire. En cela, il eût bien mérité de vivre de nos jours...

* * *

ROTROU

Saint-Genest.

La tragédie de Rotrou, *Saint-Genest*, est contemporaine de Corneille; elle paraît cependant beaucoup plus désuète encore que la plupart des tragédies de l'auteur du *Cid*, et non pas à cause de son antiquité plus grande, mais par sa nouveauté même et par son audace, si étrangères aux formules classiques. Quelque chose de la « sauvagerie » de Shakespeare y trouble la sévère ordonnance de la tragédie française traditionnelle.

Saint-Genest est, parmi les innombrables pièces en vers que Rotrou écrivit, improvisa même, durant la première partie de sa vie turbulente et fiévreuse, une des plus justement célèbres. On l'a rapprochée, non sans raison, du *Polyeucte* de Corneille. Mais aucun reproche d'imitation ne saurait l'atteindre. Plus encore que son illustre rival, Rotrou fut un véritable « romantique », un romantique d'avant la lettre, par la saveur de son langage et de sa fantaisie. Si le sentiment chrétien est le même dans les deux tragédies, l'expression en est très différente, non moins que l'action. L'idée, toute shakespearienne, de faire jouer une pièce dans une pièce, de placer une « feinte », comme on disait alors, à côté de la vérité, avec des comédiens qui, doublement acteurs, mêlent à la noblesse du langage tragique leur langage familier, ne s'accorde certes en rien avec les « règles » du genre. Cela dut paraître un peu plus tard fort téméraire; mais à l'époque de Rotrou, c'était là plutôt un restant des usages anciens, un écho des mystères du vieux théâtre, et, mieux encore, du théâtre espagnol, qui eut une si grande influence, on le sait, sur l'évolution du théâtre français. Il y a dans tout cela un sentiment réaliste, une impression de nature vraiment remarquables. Et c'est par la sincérité de l'accent et le mépris de toute convention que l'œuvre arrive à produire, aujourd'hui encore, beaucoup d'effet.

Le sujet de *Saint-Genest* tenta, en ce temps-là, de nombreux poètes. Les dramaturges ne craignaient pas de puiser à la même source, de se corriger les uns les autres, de se voler même un peu à l'occasion. Ils mettaient volontiers à contribution les travaux de leurs devanciers, ou ceux de leurs confrères étrangers, et ne s'en cachaient pas comme on s'en cache aujourd'hui. Nous l'avons vu déjà en parlant de Molière, qui fit avec Rotrou ce que Rotrou avait fait lui-même avec d'autres. Rotrou mit à contribution sans détour, pour écrire sa pièce, un mystère du moyen âge intitulé : *Lystoire et la vie du bienheureux saint Genis*. On y voit Genis, païen endurci, se convertir en écoutant un interminable sermon que lui fait un prédicateur loquace. Les anges et les démons interviennent et y jouent des rôles importants. Rotrou s'est éloigné, non sans raison, de cette version primitive. Mais ce mystère n'est pas le seul document qui l'ait inspiré. Lope de Vega avait, bien avant lui, traité le même sujet dans sa pièce intitulée : *Lo Fingido Verdadero* (*El mejor representante, o vida, muerte y martirio de San Ginès*).

L'œuvre espagnole a plus d'un rapport avec la tragédie du poète français. Nous y voyons le héros exercer son métier de comédien devant l'empereur Dioclétien et tomber amoureux d'une de ses partenaires; puis soudain, à la fin seulement, se dessine le drame religieux. Pendant que Ginès répète un de ses rôles, le Christ lui apparaît, dans les bras de son père, avec la Vierge et les Martyrs; il entend une voix divine qui lui parle; il croit à une plaisanterie; mais des anges, de vrais anges, descendent du ciel, porteurs de tout ce qu'il faut pour baptiser; une sorte de quiproquo se produit entre les comédiens et les personnages célestes, que tout d'abord on se refuse à prendre au sérieux. Finalement tout s'explique; Ginès est arrêté; on l'empale, et les comédiens sont bannis de Rome honteusement.

Rotrou a eu soin de supprimer de sa tragédie l'élément surnaturel, et il a bien fait. Si dévots qu'ils fussent, les spectateurs d'alors ne l'auraient probablement pas accepté sans irrévérencieuse gaîté. Cependant *Saint-Genest* ne tarda pas à tomber dans l'oubli. Le rayonnement de Corneille fut fatal à la gloire des poètes qui avaient ouvert des voies nouvelles au théâtre français. Il a fallu plus de deux cents ans pour qu'on se souvînt de Rotrou et qu'on lui reconnût le talent que, même il n'y a pas longtemps, les critiques autorisés lui refusaient. « Il n'y a rien de remarquable dans *Saint-Genest* », affirmait doctoralement Guizot... C'était un peu sévère!... Qu'eût-il dit des quelque trente autres pièces que, avant celle-là, Rotrou improvisa pour satisfaire sa passion du jeu, ou, simplement, pour ne pas mourir de faim? Elles ne valaient pas gros. Le prix que les éditeurs d'alors payaient une tragédie allait bien jusqu'à quatre francs pour cent vers alexandrins. Pour un total de 2,250 livres tournois, Rotrou céda aux libraires Sommaville et Quinet la propriété de ses quatorze premières pièces. Il n'y avait point là de quoi faire fortune. Richelieu, dont Rotrou faisait les pièces, avec deux ou trois confrères, payait un peu mieux. Mais tout de même, le théâtre n'enrichissait guère ceux qui devaient en vivre. Que les temps sont changés!

* * *

RACINE

Les Amants au théâtre.

Je ne sais si Racine fut jamais aussi bien compris, aussi justement apprécié qu'il l'est aujourd'hui. Est-ce à cause du contraste qu'offrent ses drames, si simples et si poignants cependant, avec les complications et les outrances des drames modernes? Ou bien est-ce, tout uniment, par la magie même de son art, qu'inspira la seule nature, par cette sincérité et cette justesse d'expression que nous admirons sans nous embarrasser des conventions, des préjugés et des contingences auxquels était sensible le public du « grand siècle »? Des tragédies, en apparence très éloignées de nous par leur sujet, comme *Britannicus,* nous émeuvent comme des pièces du meilleur faiseur d'à présent. Eh quoi! c'est le « doux Racine », avec une simple histoire de Romains, qui, au seuil du XXe siècle, opère ce miracle? Mais qu'importent le nom et le titre des personnages, l'époque et le lieu où se passe le drame? C'est l'humanité de tous les jours et de tous les pays, celle d'aujourd'hui comme celle d'alors, que le poète a mise sous nos yeux, synthétisée en une action tout à la fois réelle et symbolique, qui nous attache comme une page d'histoire et nous paraît un lambeau de nous-mêmes.

La comparaison entre les pièces que Racine écrivit en imitation des tragédies grecques rend la chose encore plus frappante. Sans manquer de respect à la vénérable mémoire du vieil Euripide, nous n'hésitons pas à affirmer la complète supériorité, par exemple, de l'*Iphigénie* racinienne sur l'*Iphigénie* antique. Combien la tragédie de seconde main, celle du poète de Cour, est plus près de nous! Combien cette fausse antiquité, l'antiquité de Racine, éveille en nous plus d'attendrissement! Ah! le doux poète, à qui l'on reprocha ses irrespectueux tripatouillages, savait bien ce qu'il faisait. A l'émotion de l'œuvre antique, inspirée d'idées si étrangères aux nôtres, il substituait une émotion, moins haute peut-être, et où le déterminisme religieux ne jouait plus qu'un rôle secondaire, mais plus immédiate et plus vivante. Il ne s'attardait pas à faire parler les morts : il créait de la vie. Dans *Britannicus,* la création est complète : il n'est plus question de fatum ni de divinités; l'huma-

nité règne sans partage... Osons l'avouer : combien nous semble plus intéressante l'horrible famille des Césars, victime de ses crimes, que la malheureuse famille des Atrides, victime des dieux!

Que dire ensuite de *Bérénice,* de la divine *Bérénice?* C'est l'histoire tout ce qu'il y a de plus banale d'une séparation amoureuse... Voilà certes un sujet auquel on ne pourra pas reprocher d'avoir été rarement porté sur la scène! Nous nous souvenons d'une semaine où il ne fut question que de cela dans les théâtres de comédie, à Bruxelles; *Bérénice* nous montrait combien il est douloureux de se quitter quand on s'aime; les *Hannetons* de M. Brieux disaient combien il est pénible de ne pas pouvoir se quitter quand on ne s'aime plus, cependant qu'une autre pièce, *Le Pardon,* de Jules Lemaître, cherchait à nous persuader que, même quand on a de sérieuses raisons pour ne plus vivre ensemble, le mieux est encore, pourvu que ces raisons soient réciproques, de continuer la vie commune. Toutes les faces de la question nous furent ainsi présentées en même temps, par une de ces coïncidences si fréquentes dans la vie du théâtre et, pour le public, si instructives.

On joue rarement *Bérénice;* l'œuvre exige une interprétation parfaite. Mais quel admirable chef-d'œuvre! Une tragédie où personne ne crie, où personne ne meurt, où il n'y a ni grands gestes, ni grands événements, et où il est simplement question d'une femme amoureuse, forcée de s'éloigner de celui qu'elle aime, et du chagrin qu'ils ont tous deux de se séparer; c'est avec cela que Racine a rempli cinq actes, et qu'il a réussi à nous émouvoir! Racine lui-même, à la vérité, s'en étonnait, ou, plutôt, il se rendait compte que l'on pût s'en étonner et répondait aux « petits auteurs infortunés » qui l'avaient attaqué : « Il y en a qui pensent que cette simplicité est une marque de peu d'invention. Ils ne songent pas qu'au contraire toute invention consiste à faire quelque chose de rien, et que tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge de poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez d'abondance ni assez de force pour attacher durant cinq actes les spectateurs par une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression. »

Comme on le voit, Racine ne se piquait point d'une fausse modestie... Il se rendait compte parfaitement de ce qu'il avait fait, et n'ignorait point son mérite. Par un côté, toutefois, il se l'exagérait un peu, ou bien il l'exprimait mal. « Toute invention, dit-il,

consiste à faire *quelque chose de rien.* » Il s'agirait de s'entendre sur la signification de ce mot « rien ». Nos auteurs contemporains seraient les dignes émules de Racine s'il fallait entendre ce mot comme ils l'entendent eux-mêmes. Les trois quarts de leurs productions sont bâties sur des « riens », et toute leur ambition ne va pas au delà de celle qui consiste à faire de ces riens quelque chose. Malheureusement, chacun de ces riens n'est pas du tout celui à quoi pensait Racine. Leurs riens n'arrivent guère à autre chose qu'à trahir, au contraire, la pauvreté de leur invention, au lieu de la mettre en évidence. Le « rien » de Racine, c'est tout, — c'est la passion dans ce qu'elle a de plus touchant, c'est l'amour dans son expression la plus vive, c'est le drame du cœur le plus intense. Qu'importe qu'il n'y ait pas une action compliquée, « un grand nombre d'incidents », des épisodes, des péripéties, mille événements « extérieurs » ! Le drame, dans *Bérénice,* est tout intérieur, et néanmoins son action sentimentale est plus véhémente, plus accidentée et, par conséquent, plus attachante que ne le serait celle d'une pièce pleine de violence.

La douleur de deux cœurs contrariés dans leur amour, il n'en faut pas plus pour faire une œuvre émouvante. « Il suffit, disait Racine, que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie. » Que les acteurs soient « héroïques » et leur tristesse « majestueuse », ce n'est point cela cependant qui pourrait seul nous apitoyer. Racine, en parlant ainsi, subissait les préjugés littéraires de son époque. La qualité des personnages peut certainement faire naître des raisons à leur douleur, qui nous les rendent spécialement intéressants ; mais ce n'est pas uniquement parce qu'ils sont princes, rois ou empereurs que leur tristesse nous touche : c'est parce qu'ils expriment des sentiments universels. Racine, en mettant sur la scène des héros illustres, les a fait parler comme de simples mortels, dans le langage de tous les siècles. Bérénice, Titus et Antiochus puisent, non dans la majesté de leur condition, mais dans celle de leur âme, leur grandeur pathétique. D'autres, avec une réalité différente, moins sereine peut-être, mais aussi profonde, — Roméo et Juliette, Charlotte et Werther, Manon et Desgrieux, plus d'un encore, en des œuvres plus proches de nous, — eurent, bien qu'ils ne portassent point de noms historiques et fussent sortis de la seule imagination des poètes, le don de nous

faire pleurer, parce que tout en eux révélait, pareillement, les vrais caractères de la vie.

On sait de combien de commentaires et même de légendes *Bérénice* fut l'occasion. Faut-il croire ce qui a été accepté jusqu'ici comme article de foi, que le sujet en fut donné par Henriette d'Angleterre à Racine et à Corneille en même temps, et qu'il fit l'objet d'un concours entre les deux poètes? Faut-il croire que Racine, ayant appris que Corneille travaillait à une *Bérénice,* lui chipa son idée, sans plus de façon? On a prétendu beaucoup de choses à cet égard. Même, un professeur à la Sorbonne, M. Michaut, a publié un gros livre pour démontrer l'invraisemblance de la première anecdote et l'exactitude de la seconde. Il aurait pu tout aussi bien démontrer le contraire. Tout porte à croire que si l'on vit surgir, à huit jours d'intervalle, deux *Bérénice,* ce fut le fait d'une coïncidence, comme il s'en rencontre trop souvent aujourd'hui, — comme celle-là même que je notais en commençant. Il y a des sujets dans l'air; des courants emportent les esprits en même temps vers un but identique. Rappelez-vous les nombreuses pièces qui, à Paris et à Bruxelles, traitèrent toutes, à leur manière, de la question juive? M. Edmond Picard n'affirma-t-il point que le *Retour de Jérusalem* de M. Donnay avait été inspiré par son *Jéricho,* et que la *Griffe* de M. Bernstein n'aurait jamais été écrite si son *Ambidextre journaliste* n'avait pas existé? Plus récemment encore, les *Ames ennemies* de Paul-H. Loyson parurent, à Paris, presque le même soir que l'*Otage* de M. Trarieux, les deux pièces roulant sur la liberté de conscience et mettant en scène une aventure semblable. Comment n'admettrions-nous pas que ce qui advint à MM. Picard et Loyson pût arriver à Racine et à Corneille? Et qui oserait affirmer d'ailleurs que P.-H. Loyson n'eut pas quelque accointance secrète avec l'ombre de feu Racine?... Ses *Ames ennemies,* que nous venons de citer, discutent un cas de conscience; la *Phèdre* de Racine en discute un également. L'héroïne de Racine et celle de P.-H. Loyson ne sont pas étrangères l'une à l'autre; elles ont été, dirait-on, à la même école, je veux dire dans la même pension; elles ont fait leur éducation dans le même couvent... Phèdre n'est plus l'incestueuse amante du bel Hippolyte, que l'antiquité nous fit connaître, et dont Sénèque, mieux qu'Euripide, traduisit les voluptueuses ardeurs. C'est une amoureuse qui rougit et se repent aussitôt de sa fatale passion, et qui s'analyse, et s'examine, et se confesse à nous de ses

scrupules, de ses remords, de tout ce qui trouble son âme de pécheresse. Une malade, a-t-on dit. Une « détraquée », dirait-on aujourd'hui. On la croirait échappée d'un roman de M. Paul Bourget. Or, chacun sait que toutes les amoureuses de M. Paul Bourget firent leur éducation au Sacré-Cœur.

Le Sacré-Cœur existait au temps de Racine, comme il existe au nôtre, et plus encore : sa Phèdre y fut élevée certainement. Elle n'a rien d'antique, — ou si peu ! Elle est moderne, non pas tout à fait comme son arrière-petite-fille de la *Curée* d'Émile Zola, mais à la façon d'une excellente pécheresse chrétienne qui aurait eu pour amie Mme de Montespan.

Avec *Phèdre,* Racine, après le Corneille de *Cinna,* inaugurait l'étude psychologique, remplaçant l'intérêt d'une action dramatique où chaque personnage intervient comme un facteur essentiel, par l'intérêt nouveau d'un caractère unique, que tout le reste vient fortifier. Étude en beau style, en belles périodes, plus encore qu'en nuances subtiles. Le souci de la rhétorique n'abandonne jamais la malheureuse fille de Minos. « Elle expire, remarque Taine, sur une phrase académique. » La phrase est digne, en effet, de l'hôtel de Rambouillet :

> Et la mort, à mes yeux dérobant la clarté,
> Rend au jour qu'ils souillaient toute sa pureté.

Mourir ainsi, ce doit être une joie !

Que n'a-t-on pas trouvé encore dans *Phèdre!* Émile Faguet, après Émile Deschanel, y a trouvé du romantisme... Comme si, bien avant cela, la plupart des poètes français du XVIIe siècle n'avaient pas été des romantiques ! Brunetière y a reconnu du grand-opéra (sans musique, naturellement). Pourquoi n'y découvririons-nous pas aussi la première manifestation du mélodrame, de la pièce à « ficelles », genre Victorien Sardou?... Le bruit que Thésée est mort a décidé Phèdre à déclarer son amour à Hippolyte; sans cette prétendue mort, pas de déclaration, et, partant, pas de pièce ! Pas de pièce non plus, si Thésée n'avait point reparu. A quoi tient la destinée d'une intrigue? L'auteur des *Pattes de Mouche* semble avoir passé par là.

Mais revenons à *Bérénice,* drame intime et poignant, quoique sans autre « action » que celle qui se passe dans trois âmes brûlées d'amour. C'est, toute proportion gardée, celle qui se passe aussi

dans les trois âmes d'une œuvre essentiellement moderne, *Amoureuse*, de M. de Porto-Riche, où il n'y a pas plus d'action, et qui n'en est pas moins pathétique, pour des raisons à peu près également douloureuses. Loin de nous la pensée d'établir entre elles la moindre comparaison. Les femmes de Racine sont divines : les femmes modernes tiennent à la terre ; mais, avec de plus grandes faiblesses, elles sont pourtant aussi pitoyables. Nos auteurs dramatiques (je ne sais si c'est impartialité ou malice) nous peignent le sexe faible sous des couleurs généralement peu flatteuses. L'ange, ce n'est plus la femme : c'est l'homme. Voici les *Hannetons* de M. Eugène Brieux. C'est, en quelque sorte, à la fois, la contrepartie de *Bérénice* et la parodie d'*Amoureuse*. *Bérénice* nous montrait le malheur qu'il y a pour des amants de vivre séparés : les *Hannetons* nous montrent le malheur qu'il y a pour eux de vivre ensemble; et, en même temps, ils traitent de façon plaisante, un peu grotesque même, l'éternel malentendu amoureux, si admirablement synthétisé, ainsi que nous le verrons plus loin, par M. de Porto-Riche. De part et d'autre, c'est un ménage — régulier ou faux, peu importe — que des humeurs contraires, des humeurs féminines surtout, troublent et conduisent à la catastrophe; la femme fait, de son amour tyrannique, un esclavage pour l'homme, qui tente de se révolter, mais finalement retombe sous le joug, par habitude et par lâcheté : « Oh ! je sais bien que tu es bien partout, excepté avec moi ! » s'écrie la femme, dans les *Hannetons*... « Avec moi, tu es malheureux, tu souffres... Eh bien, va-t'en ! » Et l'homme de répondre : « Dehors, en effet, j'ai des moments de répit. Mais ils sont courts, parce que je suis comme un prisonnier échappé qui sait qu'on le reprendra le soir même... Je songe parfois à ne plus revenir. Il m'est arrivé d'attendre à la porte l'heure du dîner... En dehors des scènes quotidiennes, nous ne trouvons rien à nous dire. Quand nous avons fini ces batailles, nous nous résignons à la réconciliation habituelle... » Écoutez maintenant les plaintes du héros d'*Amoureuse* : « Je ne fais jamais ce qui me plaît... J'en arrive à descendre dans la rue sans motif, sans but, pour me soustraire à la tyrannie, par instinct de conservation... Ma vie se passe à vouloir t'échapper, la tienne à vouloir me reprendre... Toutes nos heures sont dévorées par nos disputes et nos réconciliations. » Ne dirait-on pas le même qui parle?... Puis, les reproches, comme ils se ressemblent ! « Pourquoi m'as-tu cédé, si tu ne m'aimais pas? » demande Pierre, dans les *Hannetons*... « Je t'ai dit

que je t'adorais, pourquoi m'as-tu prise? » demande Germaine, dans *Amoureuse*... « Pourquoi m'as-tu laissée croire à ton amour? Pourquoi m'as-tu menti, trompée? » Puis, l'heure du raccommodement arrive, identique... « Quel avilissement! C'est à croire que nous sommes rivés l'un à l'autre par tout le mal que nous nous sommes fait. » Cette conclusion de la pièce de M. de Porto-Riche peut servir de morale à celle de M. Brieux. Dans la première, c'est l'homme qui tient à sa chaîne, malgré tout, et refuse la séparation. — « Tu seras malheureux! » lui dit Germaine... Il répond simplement : « Qu'est-ce que ça fait! » Dans la seconde, c'est la femme qui supplie : « Je veux vivre avec toi, même si je dois être malheureuse, même pour nous disputer, même pour nous battre... » Les paroles sont pareilles; le ton seul diffère.

Faibles humains! Chacun de nous préfère son joug à la liberté. Le théâtre ancien et moderne tout entier est d'accord sur ce point. « Garde ta femme : un mal qu'on connaît est un bien! » dit le Mégaronide de Plaute, dans le *Trinummus* :

Habeas, est nunctus; gnota mala res, optuma 'st!

Et il ajoute en excellent philosophe :

L'habitude des maux à la fin rend heureux.

Ainsi, la réalité rapproche les héros les plus éloignés, qu'ils portent leur tristesse « majestueuse », le panache de l'Histoire, qu'ils soient des membres notables de la société d'hier ou d'aujourd'hui ou qu'ils traînent leur médiocrité dans l'existence équivoque des attachements frivoles. Et ce n'est pas la vie seulement qui est la même, c'est aussi son expression et son image.

Seuls, parmi les héros de tous les temps, Bérénice et Titus, qui s'aiment, et Antiochus, l'amoureux transi, ont le courage de briser leurs liens :

Je l'aime, je le fuis; Titus m'aime, il me quitte...
Adieu. Servons tous trois d'exemple à l'univers
De l'amour la plus tendre et la plus malheureuse
Dont il puisse garder l'histoire douloureuse...

Ici, Racine n'est plus dans le vrai... Je doute que l'univers réponde à cet appel. Il est réconfortant, mais il n'est pas humain.

Si Bérénice et Titus consentent à se séparer, ce n'est point parce que leur amour est si fort qu'il mérite de servir d'exemple à la postérité; c'est simplement parce qu'il n'ont pas eu le temps de souffrir ensemble.

***

VOLTAIRE

Tancrède.

On eût bien étonné Voltaire, l'universel poète-philosophe, qui remplit le XVIIIe siècle de son esprit, de son nom et de sa personne, si on lui avait dit que, de l'énorme bagage littéraire qu'il accumula en vue de sa gloire future, quelques contes légers, écrits en badinant, subsisteraient, presque seuls, pour le rendre immortel, et que ses œuvres dramatiques pèseraient à peine dans la balance de la postérité.

Aucun genre littéraire n'est, autant que le théâtre, capable de donner la célébrité; aucun n'est plus séduisant : il crée la vie; il met l'auteur directement en communion d'idées avec le public; il émeut; il fait rire ou pleurer. Aucun ne donne plus de joie à ceux qui réussissent; mais aucun aussi ne leur prépare plus de déceptions. A côté de quelques chefs-d'œuvre qui se sont maintenus dans l'admiration des siècles, que d'innombrables produits de l'imagination et de l'esprit, un moment acclamés, sont tombés, aussitôt, dans un pitoyable oubli! Tant d'exemples d'incessantes désillusions n'ont cependant jamais eu prise sur l'âme des écrivains. Aujourd'hui, comme jadis, il n'en est guère qui, après avoir assis leur renommée sur des œuvres moins « extérieures », poèmes ou romans, ne cherchent à la fortifier en lui donnant ensuite la forme scénique. Le théâtre les attire tous, comme une sirène, au fond de l'abîme. Voltaire, en composant ses pièces, ne douta certainement pas qu'il compléterait avec Racine et Corneille la glorieuse trinité des grands tragiques français. Il le crut aux louanges dont la plupart d'elles furent couvertes. Louanges trompeuses, payées plus tard par d'excessifs dénigrements. C'est l'histoire, sans cesse renouvelée, des modes littéraires. Les réactions se suivent et ne se ressemblent pas. Racine lui-même en fut victime, pendant longtemps. Aujour-

d'hui, on lui est revenu. Pourquoi ne reviendrait-on pas un peu aussi à Voltaire, auteur dramatique? Il lui manqua une chose essentielle, sans quoi il n'est pas d'œuvre d'art durable : le style. Il se faisait honneur de bâcler en quelques semaines des tragédies qui eussent demandé de longs mois. *Tancrède* ne lui en demanda que huit; il l'appelle lui-même « une faible esquisse crayonnée » à la hâte. Mais il serait injuste de méconnaître à son théâtre des qualités supérieures, vraiment nouvelles à son époque Il a élargi le champ d'inspiration où les imitateurs de Corneille et de Racine avaient tenu la tragédie. Il l'a rapprochée de la foule, par l'émotion plus directe et le romanesque qu'il y a introduits, par la diversité des sujets et la pompe du spectacle. Voltaire avait vu à Londres les pièces de Shakespeare; sans en comprendre le caractère et la portée, il en avait saisi le pittoresque et le mouvement. « Shakespeare est le Corneille de Londres, écrivait-il, — grand fou d'ailleurs et ressemblant plus souvent à Gilles qu'à Corneille; mais il a des morceaux admirables. » Ce jugement est un peu vague; il signifiait, dans la pensée de Voltaire, la fougue débridée, la couleur, l'intensité d'expression, dont il tenta, à son tour, d'animer ses personnages. Et, en cela, il fut vraiment un novateur.

On a montré très justement en quoi les tragédies de Voltaire sont différentes de celles de Racine et de Corneille, et en quoi, par cela même, elles leur sont inférieures. Elles substituent l'action à la psychologie; l'intérêt purement anecdotique y est préféré à l'étude du cœur humain; elles sont moins des tragédies que des drames; elles annoncent le théâtre du XIXe siècle. Elles préparent les drames de cape et d'épée de l'époque romantique. Et *Tancrède* n'est pas autre chose, en effet, qu'un drame de cette sorte.

Émile Deschanel a écrit une suite d'études sur le *Romantisme des Classiques*... Le romantisme remonte plus haut encore que les classiques; il règne souverainement, en France, avant Corneille. Tout le théâtre et toute la poésie d'avant lui en sont imprégnés. Il est dans le sang du peuple français. Corneille lui-même, le Corneille du *Cid*, de *Don Sanche d'Aragon*, de *Pertharite*, de la *Toison d'Or*, ne faisait pas autrement que Voltaire, cherchant ses sujets ailleurs que chez les Grecs et les Romains, trop longtemps consacrés. Viennent un accent plus libre, une moins étroite obéissance aux « règles d'Aristote », un souci plus vif de la couleur locale, et voilà le drame romantique, qui n'avait jamais tout à fait cessé de vivre, ressuscité!

Du drame au mélodrame, il n'y a qu'un pas. Du drame romantique, il n'y a pas même cela... Jules Lemaître s'est amusé un jour, dans un de ses plus spirituels feuilletons, à prouver que Voltaire ne fit jamais que du mélo. Voltaire a inventé, dit-il, tous les ressorts de ce genre misérable : les complications, les coups de théâtre, les méprises, les reconnaissances, et jusqu'à la « croix de ma mère ». Jules Lemaître se vantait d'avoir lu, d'un bout à l'autre, tout le théâtre de Voltaire, et déclarait en avoir éprouvé un profond ennui. Sa démonstration était une manière de vengeance. Mais il disait vrai. Seulement, cette démonstration était, en même temps, la justification de Voltaire vis-à-vis de la foule, amoureuse précisément de tout ce que l'éminent critique condamne, et la raison même de son succès. Bien plus, en y réfléchissant, on pourrait trouver, dans ces pièces trop injustement méprisées, d'autres raisons encore de les admirer. Non seulement elles ont eu le don de faire pleurer la foule, de l'apitoyer sur les malheurs d'héroïnes faussement accusées, de la faire trembler d'effroi à l'idée de la mort, jadis dédaignée par des héros trop sublimes, et d'êtres romanesques et invraisemblables à souhait; mais si elles sont ennuyeuses par d'autres côtés, si elles sont pleines de dissertations, de discussions, de philosophie et d'abstractions, comme on le leur a souvent reproché, cela n'indique-t-il pas qu'elles réalisaient aussi, déjà, ce dont on est si friand aujourd'hui, le théâtre d'idées?... Voltaire ne craignait pas de traiter sur la scène les plus épineux cas de conscience ; *Zaïre* fait pressentir *Israël* et la *Route de Jérusalem*. Il n'y a guère de ses tragédies où, avec un peu d'attention, on ne découvrirait en germe quelque drame contemporain. Voltaire précurseur de MM. Bernstein, de Curel, Hervieu et Brieux, — pourquoi pas?...

Déjà, on l'a fait remarquer, Scribe et, à plus forte raison, Sardou s'y pourraient reconnaître en maint endroit. Prenons *Tancrède,* qui ne saurait certes revendiquer l'honneur d'être une pièce « d'idée », mais seulement d'intrigue et d'aventure très romantiques. L'histoire de cette jeune Syracusaine que son amant arrache au supplice en combattant pour elle, bien qu'il la croie coupable envers lui de la plus noire infidélité, n'est-elle pas digne du Sardou des meilleurs jours? N'y a-t-il point là un de ces problèmes que l'auteur de *Patrie* aimait à se poser et à résoudre? Quel est, se fût-il demandé, la plus grande preuve de générosité que puisse donner à sa « dame » un chevalier français? Et il eût répondu : donner sa vie pour sauver celle qui l'a trahi. C'est le sujet de

Tancrède. Et quel touchant dénouement à cette admirable abnégation! L'amant, vainqueur, ayant accompli son sacrifice, court, désespéré, chercher dans la mort l'oubli de sa peine; mais, au moment où il va expirer, il revoit celle qu'il croit infidèle, apprend qu'elle l'a toujours aimé et que, si elle a paru coupable, c'est justement parce qu'elle voulait le sauver lui-même d'un péril mortel... Cruelle méprise! Inextricable situation!... Tout le théâtre de Voltaire est plein de méprises de ce genre; et c'est sur elles que le poète a construit la plupart de ses contes tragiques. Mais combien on aurait tort de les lui reprocher! Ne sont-elles point, dans la vie même, la source des grandes catastrophes? Sur la scène, Voltaire trouva, pour l'encourager sur ce point, plus d'un exemple mémorable. La lamentable fin de Roméo et de Juliette, sur laquelle tant de générations ont pleuré et pleureront encore, n'est-elle pas le fait d'une méprise semblable? Qui songerait à regretter que Shakespeare ait eu recours, pour nous attendrir, à un pareil artifice?

LES ROMANTIQUES

VICTOR HUGO

C'est une chose triste à constater que les drames de Victor Hugo, chaque fois qu'on les représente, nous apportent quelque désillusion. A la lecture, ils sont admirables. A la scène, ils sont glacés, et presque ridicules. Le *Roi s'amuse* est, pourtant, entre tous, le mieux charpenté : l'intérêt dramatique y est judicieusement et logiquement combiné. Il y a là un enlèvement, une fille séduite, un complot, un guet-apens, un meurtre. Comment se fait-il que tout cela ne produise sur nous aucune émotion? La pièce, quand elle est jouée, paraît pauvre de mots et de langage. On s'attend à un flot verbal, emportant tout sur son passage. A la place, on dirait une eau rare, courant, indécise, sur un sable à peine humide. Est-ce donc là le lyrisme débordant du poète, qui nous avait jadis tant enthousiasmés?... Les interprètes d'aujourd'hui ont-ils perdu le don d'échauffer ce vieux corps, ou bien avons-nous perdu, nous, la précieuse chimère qui nous masquait ses tares et sa difformité?... Je crois bien que c'est l'un et l'autre. Il y a très longtemps déjà que, la première fièvre de l'admiration passée, on a reconnu le vice rédhibitoire de Triboulet : son manque de véritable pathétique. Jamais l'amour ne fut présenté au théâtre d'une façon qui nous disposât à moins de pitié. Ce père à qui l'on a enlevé sa fille ne songe qu'à lui ; il pleure son propre malheur, le trésor qu'on lui a volé, et dont il tirait toute sa joie : pas un instant, il ne s'inquiète du malheur de sa fille, qui, d'ailleurs, ne se plaint pas tant que cela de son sort. C'est un parfait égoïste.

Triboulet ne nous est pas plus sympathique qu'Harpagon pleurant le vol de sa cassette : à part les rimes et les images, la douleur chez l'un et chez l'autre s'exprime à peu près de la même manière. Et, comme Triboulet est plus méchant encore que l'était Harpagon, son malheur nous est complètement indifférent; il l'a, en somme, bien mérité. Les imprécations fameuses de Saint-Vallier, au premier acte, ne nous touchent pas davantage. On s'étonne vraiment que ce vieillard ose venir insulter le Roi en pleine fête et que le Roi, au lieu de le faire jeter à la porte, se dépêche d'aller prendre place sur son trône pour mieux écouter. Une telle condescendance déroute toutes nos idées modernes sur le protocole. Et la vraisemblance de l'action en souffre cruellement.

En écoutant le *Roi s'amuse*, la seule impression que nous éprouvions fortement, c'est que cela manque vraiment de musique. Victor Hugo avait raison de défendre aux compositeurs de transformer ses pièces en opéras : il devinait que, fatalement, leurs opéras seraient supérieurs à ses pièces. *Rigoletto* vaut infiniment mieux que le *Roi s'amuse*, au théâtre tout au moins. La musique de Verdi remplit le vide de l'action; elle anime les moments où les personnages ne savent que dire; elle force surtout les interprètes à donner aux choses qu'ils disent l'intonation et le « brillant » nécessaires; elle les empêche de débiter leurs rôles comme des conversations intimes dans la chambre d'un malade que l'on craint de réveiller. Si Victor Hugo avait raison de craindre que l'intervention des compositeurs ne portât atteinte à son amour-propre d'auteur il avait tort, d'autre part, au point de vue de sa célébrité, car rien ne perpétue la gloire de certains poètes comme la chance d'avoir été « adaptés » par un librettiste. Le *Roi s'amuse* doit à *Rigoletto* le meilleur de sa popularité. Cela n'est pas tout à fait à l'éloge du *Roi s'amuse*. Il y a des pièces qui peuvent se passer de musique; il y en a même beaucoup où l'on met de la musique, et qui y perdent considérablement; elles se suffisent à elles-mêmes; elles ont leur lyrisme, et la musique ne fait que les gâter. On s'est avisé de transformer ainsi en opéras le *Cid* et le *Polyeucte* de Corneille, la *Monna Vanna* de M. Maeterlinck, et bien d'autres : ils n'y ont rien gagné. Le *Roi s'amuse* n'a pas souffert de la collaboration de Verdi. Bien au contraire : rien ne nous fera oublier le trille de Gilda, le fameux quatuor et l'air non moins fameux de la « plume au vent ». Et ce sont eux qui nous rappellent la gloire de Hugo.

En sera-t-il de même pour *Hernani*? Peut-être bien. Plusieurs fois déjà, *Hernani* a servi de texte à des compositeurs. Verdi en fit un opéra qui a de très belles pages. Et n'était le refus du poète de livrer ses vers en pâture aux croquenotes, je crois que bien d'autres encore s'en seraient emparés. Le bon oncle Sarcey, quand il estimait, en 1867, dans son feuilleton de l'*Opinion*, qu'*Hernani* était un simple livret d'opéra, n'inventait rien. Depuis plus de vingt ans, on s'en était aperçu avant lui.

Pour Sarcey, *Hernani* était un opéra uniquement parce que l'action en est ridicule : « C'est, disait-il, une suite de scènes insensées, qui tombent les unes par-dessus les autres, sans lien comme sans raison. Mais, pour un livret d'opéra, voyez comment cela est fait ! A l'entrée du tombeau de Charlemagne, le nouvel empereur; au fond les députés d'Allemagne qui viennent, soutenus par des trompettes traditionnelles, déposer à ses pieds la couronne impériale; à gauche, les conspirateurs qui grondent dans l'ombre; sur le devant, Hernani sombre et désespéré; et dans le lointain, Dona Sol qu'on amène.

» Analysez le deuxième acte, comme ferait un La Harpe : il est incompréhensible. Aucun des personnages n'y dit un seul mot de ce qu'il devrait dire, n'y fait rien de ce qu'il devrait faire. Tous semblent frappés de vertige. Don Carlos vient, comme un nigaud, se jeter dans la gueule du loup; Hernani, qui le tient dans ses mains, le laisse échapper, on ne sait pourquoi; au moins devrait-il prendre tout aussitôt la fuite, avec Dona Sol; il demeure près d'elle, jusqu'à ce que les troupes du roi aient eu le temps de l'envelopper.

» Comme un livret d'opéra s'accommode bien de ces impossibilités ! Il ne veut qu'une chose, lui : c'est mettre en présence le ténor et le baryton, puis ce même ténor et la *prima donna,* leur donner à chacun des sentiments tranchés, que la musique exprime aisément, et ramener au dénouement de l'acte un finale, où toutes les voix s'unissent, où les contrastes de passions se confondent en une vaste mélodie. »

Le couplet est amusant. Sarcey, lui aussi, en écrivant cela, faisait de l'opéra, — voire de l'opérette. C'était un critique gai. L'opéra qu'il entrevoyait était probablement conforme à celui qu'il connaissait, qu'il était habitué de voir et qu'il aimait. C'était peut-être celui de Verdi, — et celui-là, justement, Victor Hugo (était-ce par esprit de concurrence? je ne sais) ne pouvait le souffrir. Il n'était guère satisfait de la désinvolture avec laquelle les librettistes

italiens avaient tripatouillé son drame. Eût-il été moins mécontent de la façon dont s'y est pris plus récemment M. Gustave Rivet dans une adaptation qu'il a faite pour un jeune musicien de talent, M. Hirchmann? M. Rivet a poussé le scrupule jusqu'à ne toucher aux vers du poète que lorsqu'il le fallait absolument, se contentant de supprimer, çà et là, ceux qui auraient fait longueur, ou les abrégeant délicatement. C'est ainsi, par exemple, qu'au premier acte, quand don Carlos, impatienté des doux propos que tiennent les amoureux près de lui, sort de la cachette où l'avait enfermé Josepha, au lieu de s'écrier, comme dans l'original :

Quand aurez-vous fini de conter votre histoire?

le roi leur dit élégamment :

Quand aurez-vous fini de conter vos ivresses?

« Ivresses » rime, vous vous en doutez bien, avec « allégresses » ce qui est infiniment plus lyrique que si le poète avait fait rimer « histoire » avec « armoire ». On sent tout de suite que nous sommes à l'Opéra.

M. Rivet a respecté plus fidèlement encore la marche de l'action, la division de l'ouvrage en cinq actes, et toute la succession des scènes. Nous retrouvons ainsi les grandes situations du drame, notamment celle où Don Ruy Gomez, après avoir refusé à Don Carlos de livrer Hernani, apprend de ce dernier que le roi, qu'il a laissé partir sottement avec Dona Sol, aime sa nièce :

Vieillard stupide, il l'aime!...

Puis encore la conjuration et l'élection de l'empereur, dans le tombeau de Charlemagne, et enfin la mort des deux amants.

Je doute que le respect de M. Rivet ait plu beaucoup à l'ombre du poète. En tripatouillant le drame de Hugo, les librettistes italiens, moins scrupuleux, n'avaient en somme pas tort. Transformer une œuvre littéraire en une œuvre lyrique n'est acceptable que si l'on en modifie aussi l'expression. Les vers de Hugo, brillamment artificiels, et même coupés en petits morceaux, comme a fait M. Rivet, s'ils sont lyriques, ne sont guère « musicables. » La musique ne peut que les alourdir; et, même, elle rend un peu

ridicules, en appuyant dessus, un tas de choses qui, en des histoires magnifiquement absurdes, ne « passent », au théâtre, qu'à la condition d'être emportées dans le souffle véhément de la déclamation.

Pas plus que le *Roi s'amuse* et *Hernani*, *Lucrèce Borgia* n'a échappé aux entreprises des musiciens. Peut-être parce qu'elle est en prose, elle s'en est mal trouvée. Donizetti ne lui a point refait une virginité. Le troisième tableau — ou si vous le préférez, le deuxième acte du drame de Hugo — est resté admirable : il n'y a guère que cet acte-là qui soit resté debout; le reste accuse son âge. Mais malgré l'invraisemblance et la naïveté de certains détails, malgré tout ce que contient de faux et de conventionnel cette forme de drame romantique, il y a cependant une chose qui s'impose à notre attention et qui est bien faite pour nous surprendre, c'est la simplicité avec laquelle le drame est conçu et avec quelle netteté de langage il est exprimé. On se représente volontiers le style romantique comme un style ampoulé, verbeux, immodéré. La prose de Victor Hugo, dans ses pièces, est tout le contraire. Les menus incidents y sont dédaignés; toute l'importance est laissée aux événements essentiels et au développement psychologique des caractères. *Lucrèce Borgia* est construite comme une pièce classique, schématiquement. Et c'est aussi une vraie « pièce d'idée ». Peu importent les incidents et les contingences de l'action : ce qui importe seul, c'est la pensée de l'auteur, qui s'est proposé de dépeindre la pire douleur que puisse souffrir le cœur d'une mère. Conflit tragique, s'il en fût ! Pour le traduire scéniquement, le poète ne s'est point égaré en vaines paroles. L'action marche avec une rapidité que nul détail n'embarrasse; le langage, à force d'être concis, approche même de la sécheresse.

On n'oserait plus, aujourd'hui, user de cette forme synthétique, privée des hors-d'œuvre et des agréments qui, généralement, remplissent les trois quarts des actions dramatiques. On parle beaucoup dans le théâtre contemporain; on y parle beaucoup pour ne rien dire, ou parce que « ça tient de la place ». Il est assez piquant de constater, une fois de plus, combien, en revanche, est sobre, réservée, précise, une œuvre signée par le chef d'une école dont la réputation fut toujours de pécher par l'excès des qualités contraires.

Les Français de 1830 étaient mal placés pour apprécier ces mérites, que la postérité seule pouvait goûter. On sait avec quelle

verve les parodistes s'exercèrent à propos des drames de Hugo; leurs parodies étaient parfois de dures critiques. *Lucrèce Borgia* fut plaisantée sous le titre de l'*Ogresse Borgia* et sous cet autre, plus compliqué, de « *Tigresse Mort-aux-Rats, ou Poison et Contre-Poison,* médecine en quatre doses en vers », par Dupin et Jules. Ces messieurs jugeaient ainsi le sujet de la pièce :

> ... Cet heureux chaos d'incestes, d'adultère,
> Forme un piquant gâchis où le fils est le père,
> Où le père est le fils, où, grâce à ces exploits,
> La mère est fille et sœur, fille et tante à la fois!
> Voilà du neuf, du beau, comme, je l'imagine,
> Tu n'en aurais pas fait, polisson de Racine!

En quoi Dupin et Jules se trompaient... La lecture des tragédies d'Eschyle leur eût démontré que Victor Hugo n'avait pas, dans son tableau de famille, dépassé tant que cela les bornes de la vraisemblance. Et nous en avons vu bien d'autres encore, depuis!

La faiblesse des drames de ce genre, par quoi le romantisme ambitionnait de se distinguer du classicisme conventionnel, c'était de mêler la familiarité à la solennité, et d'appeler un chat un chat, sans circonlocution. Dans la scène finale de *Lucrèce Borgia*, on connaît le mot fameux, qui a fait tant rire, le mot de Gennaro à Lucrèce, cherchant à arrêter son bras vengeur, en lui révélant les liens d'une proche parenté : — « Ah! vous êtes ma tante?... Vous êtes la sœur de mon père... Qu'avez-vous fait de ma mère?... » Ce « vous êtes ma tante » a toujours été considéré comme profondément comique, et choquant dans un pareil moment. On a fini par le supprimer à la représentation. Je crois qu'on a eu tort. Que peut-il y avoir de si grotesque à appeler quelqu'un sa tante? En quoi « ma tante » est-il plus bouffon que « ma mère »? Nous connaissons des tantes parfaitement aimables. Pourquoi vouloir jeter le discrédit sur tant de braves femmes? Après tout, le mot est français, il est de langage courant, il représente une catégorie de personnes socialement fort respectables; et il serait injuste de le déconsidérer en le supprimant d'une œuvre dramatique qui l'a consacré esthétiquement...

« Ma tante » a le droit incontestable de conserver sa place au soleil de l'art.

* * *

CATULLE MENDÈS

Le grand romantique, Hugo, a traîné après lui toute une descendance de demi-romantiques et de faux-romantiques. Le dernier, peut-être le plus convaincu et le plus fier, est Catulle Mendès. A vrai dire, il fut plus parnassien que romantique; mais il débuta en plein cénacle, par un drame, *Justice,* qui est resté, pour l'histoire dramatique, un document curieux et un enseignement. Il nous apporte cette preuve consolante que, si l'éducation des amateurs de spectacle n'a pas fait un grand pas, un certain progrès tout de même s'est accompli dans la mentalité des dramaturges modernes. Il n'en est pas un, si obscur fût-il, qui oserait, je pense, faire jouer une pièce pareille et ne se rendrait pas compte de son absurdité. Il y a trente ans elle remplissait son auteur d'orgueil; et des juges, confrères indulgents et pieux, comme Théodore de Banville, ne craignait pas d'écrire (*Le National,* 1877), à propos de la scène finale du drame, qui est bien la plus vide et la plus agaçante qu'on puisse imaginer : « Cette longue scène mouvementée, émouvante, pleine de surprises et de péripéties qui se passent dans la pensée et n'en sont que plus réelles, est une élégie tragique de la plus grande beauté, écrite d'un style précis dans l'idéal et dans le raffinement, et qui, à elle seule, accueillie comme elle l'a été, par mille bravos enthousiastes, eût suffit à établir la réputation d'un écrivain. On en garde dans l'esprit quelque chose comme une de ces frémissantes apothéoses que M. Catulle Mendès lui-même a su rendre visibles par la magie des mots, dans son beau poème d'*Hespérus*. » Aujourd'hui, voyez ce qu'il en reste! Cette histoire de brigands, à prétentions régénératrices, avec d'ambitieux monologues qui semblent quelque parodie de Shakespeare, dépasse en naïveté tout ce que nous connaissons. Le point de départ, la situation sociale du héros, sont des merveilles de candeur. Ce héros, un jour, a employé trois mille francs qu'on lui avait confiés, à racheter l'honneur de sa sœur. Il faut croire qu'il ne s'est pas même donné la peine d'expliquer ce qu'il a fait, très courageusement, à son patron ni à la justice, car il a été condamné à une peine infamante, dont il traîne le poids misérablement dans la vie, — ce qui ne l'a pas empêché (notez ce détail suave) d'être décoré.

Or, le hasard veut que la preuve de son crime s'étale, cinq ans après, sur le bureau même d'un notaire, possesseur d'une fille qui a juré de l'épouser, et d'un domestique, associé à un cambrioleur... Je renonce à entrer dans plus de détails. Comment pourrait-on prendre au sérieux pareilles balivernes?

Il paraît — on l'a prétendu — que ce conte fantasmagorique a pour excuse d'être du romantisme : le réquisitoire d'un poète contre les préjugés sociaux et la cruelle justice des hommes... Cela ne le rend pas meilleur. Le romantisme créa le mélo, lequel créa l'opéra (voir plus haut). On le savait déjà bien un peu. Que seraient les admirables drames de Hugo sans l'éclat de leurs vers?... Hélas! Catulle Mendès ne fut pas Hugo, et sa *Justice* est en prose.

Tout parnassien qu'il s'intitulait, l'auteur de *Philoméla* ne fit que continuer, sur la scène, avec François Coppée, le drame romantique, que continuent, à leur tour, aujourd'hui, quelques autres, M. Richepin et Edmond Rostand en tête. Le panache règne toujours. C'était pour Catulle Mendès une joie à la fois sincère et inquiète, de le voir arboré sur les œuvres des jeunes; et je ne sais si, dans la fraternité qui l'unissait à Rostand, il n'y eut pas, au fond, cachée sous d'abondantes fleurs de rhétorique, un peu de jalousie. Les deux poètes, en tout cas, aimaient à incliner hyperboliquement, en images fastueuses, leurs panaches l'un vers l'autre. On se rappelle la lettre que Rostand écrivit un jour au ministre des beaux-arts pour que celui-ci nommât son illustre confrère commandeur de la Légion d'honneur. Énumérant ses titres, « aux colonnes mêmes du journal, disait-il, il a fait porter des chapiteaux de beauté... La Muse elle-même sentira à son beau cou la caresse de cette cravate, et vous en remerciera comme d'un collier. »

La pompe de ce langage donne le sentiment d'un monde et d'un siècle disparus. Catulle Mendès n'appartenait pas à notre temps. Des œuvres comme *Justice* le trahissent. La *Part du Roi* nous le montre dans son véritable élément, en familiarité de Hugo et de Banville. Cet élément, c'était la légende, « inventée ou rénovée, la lointaine légende », où — il l'a déclaré lui-même — l'attirait une force invincible : « Ah! les historiens dédaignent les chevaliers anciens, les preux, les héroïnes, les combats fantasques, les aventures miraculeuses! Eh bien, prenons tout entier ce passé fabuleux qu'ils répudient! C'est un trésor brut que nous saurons transformer en parfaite richesse. »

En proclamant avec tant de conviction le Rêve, Catulle Mendès

rêvait aussi... Il ne donna jamais que l'apparence, tout artificielle, de l'avoir atteint, avec beaucoup de mots, de jolis mots, précieusement assemblés, bien plus qu'avec un peu de réelle poésie.

On raconte que, arrivant à Paris, très jeune, plein d'espoir, il alla soumettre à Henri Murger quelques manuscrits, accompagnés d'une lettre de recommandation d'un ami commun. Murger déchira ses manuscrits et le renvoya, avec une paternelle indignation.

— Voulez-vous me f... le camp dans votre pays, tout de suite, gamin ! lui cria-t-il, et ne jamais revenir !... Savez-vous pourquoi j'ai déchiré vos manuscrits? Parce que vous avez peut-être du talent; je n'aurais pu m'empêcher de vous le dire, et j'aurais été cause d'une vie affreuse — et inutile... Allons, allons, repartez aujourd'hui même, si c'est possible. Allez-vous-en !... Un autre vous dira : « Mais c'est très bien ! c'est très bien ! il faut travailler, jeune homme... » Oh ! les criminels ! N'ayez pas de talent du tout, c'est la grâce que je vous souhaite !

Et il poussa vers la porte Mendès, qui s'enfuit, affolé.

Murger devinait juste : Catulle Mendès avait du talent, beaucoup de talent. Il l'appliqua à tous les genres, impitoyablement. Ah ! comme on donnerait tout ce talent pour une petite parcelle d'émotion !

* * *

THÉOPHILE GAUTIER

J'hésite à parler ici de Théophile Gautier. Je ne sais s'il aima jamais beaucoup le théâtre. Son lyrisme l'en défendait. Du moins, parmi toutes les formes du drame, est-ce la forme musicale qu'il préféra. S'il avait eu le génie de la composition, il eût écrit peut-être d'incomparables opéras. Il se contenta d'inventer quelques scénarios et d'être un des premiers et des plus ardents propagandistes de Wagner. Tous les poètes et tous les peintres ont adoré la musique de Wagner, principalement parce qu'ils ne la comprenaient pas et, ensuite, à cause de son coloris violent et savoureux. C'est ainsi que Théophile Gautier admirait le maître de Bayreuth. Ses impressions, publiées dans le *Moniteur universel,* sur le *Tannhäuser,* qu'il avait entendu à Wiesbaden en 1857, dépeignaient le compositeur comme un musicien nullement novateur, « remontant

dans le passé vers les sources de la musique », et son ouvrage comme un opéra « plein de fugues, de contrepoints fleuris, de canons exécutés avec beaucoup de science, où rien n'est échevelé, et dans un désordre apparent, venant de l'absence du rythme carré, que le maître écrit de parti pris, de même qu'il s'abstient de moduler ». Au surplus, l'audition du *Tannhäuser* n'avait troublé aucunement l'impassible poète. Plus tard, il continua de l'admirer, parce qu'il avait commencé ; et l'admiration passa dans sa famille comme un héritage.

Théophile Gautier avait un gendre, Émile Bergerat, poète aussi, qui, un jour, s'avisa d'écrire l'œuvre que son illustre beau-père aurait pu faire, mais qu'il n'avait point faite. Il tira une pièce du *Capitaine Fracasse*. Le roman de Gautier avait deux volumes; la pièce a sept tableaux. D'un très amusant récit de cape et d'épée, en prose, Bergerat fit une « comédie héroïque », en vers, pleine d'esprit, d'entrain et de fantaisie, et qui peut être considérée, non comme une imitation servile, mais comme une œuvre originale. Théophile Gautier eût été, certes, très capable de l'écrire lui-même; mais je ne sais s'il se fût mieux acquitté d'une tâche difficile.

Cette pièce, pourtant, ne manquait pas à sa gloire. Sa gloire, ce sont ses vers; et, dans sa prose, c'est *Mademoiselle de Maupin*.

Ce prestigieux roman illumine toute son œuvre et toute sa vie; il synthétise toute sa pensée et tout son idéal. On connaît la fière déclaration de Gautier dans la préface de *Mademoiselle de Maupin :* « Je renoncerais très joyeusement à mes droits de Français et de citoyen, pour voir un tableau authentique de Raphaël ou une belle femme, la princesse Borghèse, par exemple, quand elle a posé pour Canova, ou la Julia Grisi, quand elle entre au bain. » Le culte de la Beauté lui était préférable à tout. Et qui voudrait lui donner tort? Tant de laideurs, autour de nous, excitent notre dégoût; que deviendrions-nous si un peu de beauté, de temps en temps, ne consolait nos regards attristés, comme un voile d'illusion charmante et radieuse, qui nous rattache à la vie et nous cache la mort qui vient à grands pas?... « C'est un Grec du temps de Périclès, a-t-on dit de Théophile Gautier. Et il poussait volontiers sa théorie jusqu'au paradoxe. Il appréciait le talent d'une cantatrice, mais il la voulait belle avant même que d'être artiste parfaite. Il ne cachait pas son vif déplaisir à la voir froncer ses sourcils et contracter sa bouche pour lancer quelque note élevée. « Nous aimerions mieux, déclarait-il, qu'elle manquât la note et gardât son contour dans

toute sa pureté. » Mlle Falcon avait perdu sa voix. Après un long repos, elle remonte sur la scène ; Gautier va l'entendre : la voix de l'artiste, hélas! n'était plus qu'un écho de ce qu'elle était auparavant; mais Gautier s'en console; il a retrouvé Mlle Falcon toujours jolie; cela lui suffit : « Sa beauté est sauvée, écrit-il; qu'importe sa voix? » Et il ajoute triomphalement : « Notre grande peur était qu'elle n'eût maigri, que ses dents n'eussent perdu de leur blancheur, ses yeux de leur éclat : il n'en est rien. »

Théophile Gautier, en s'exprimant ainsi, était-il sincère, ou bien fallait-il voir dans ces jugements, que l'on trouverait étranges aujourd'hui, un peu d'ironie? Rien ne nous autorise à ne pas le croire sur parole. Et ce qui le prouve, c'est l'exagération même parfois de son intransigeance. Dans la beauté, il considérait seulement la pureté, la régularité des formes et des traits : ce que nous entendons par « la physionomie » lui échappait. Son idéal se limitait à une perfection plastique, d'où l'expression pouvait aisément être bannie. Il détestait, dans un visage de femme, le sourire. « Le sourire, disait-il, ne se trouve jamais sur les bouches de marbre des déesses antiques; il produit une crispation qui détruit l'harmonie des lignes : les joues ballonnent, les coins du nez se plissent, les yeux font patte d'oie, les lèvres se brident, s'amincissent et s'allongent. Rien n'est plus contraire à la beauté. Une belle femme doit garder son masque immobile : le manège des yeux suffit pour l'animer. »

Ah! que voilà, chez un poète, des idées fâcheuses! Contester le charme d'un sourire féminin, quel blasphème! L'ignorer, quelle infortune!... Gautier n'admettait, chez la femme, que le « manège des yeux », — comme si la bouche pouvait, pendant que dure ce « manège », rester indifférente, elle qui, bien au contraire, l'inspire et le dirige! Pour condamner aussi injustement cette chose exquise entre toutes qu'est le sourire d'une belle fille, il n'avait donc jamais vu que la grimace prétentieuse, figée, apprêtée, des vieilles coquettes de comédie quémandant un regard ou minaudant devant leur miroir? Il ne connaissait donc pas cette lumière de l'âme, éclairant soudain un jeune visage, l'enveloppant de douceur, le nimbant de rayons, et tout ce que peut exprimer tour à tour de tendresse et de séduction, de malice et d'esprit, l'éclat troublant de lèvres roses qui s'entr'ouvrent, comme une fleur de vie, sous la caresse de deux jolis yeux?... Gautier jouait vraiment trop mal son rôle de « Grec contemporain de Périclès » : Périclès l'eût sifflé, je gage, et « ces

dames de Corinthe », pour le punir, lui eussent fait passer un très mauvais quart d'heure... Sa théorie de la beauté « immobile », à l'usage des déesses, dépassait un peu les bornes permises à un Grec du second empire. Il est possible, il est même certain, que la beauté sans le sourire est de la vraie beauté, harmonieuse et majestueuse; mais la beauté avec le sourire s'appelle, en France, la Grâce, et ce n'est pas à un Parisien qu'il appartenait d'oublier qu'elle est « plus belle encore que la Beauté ».

***

ALEXANDRE DUMAS Fils

Faut-il considérer Alexandre Dumas fils comme un romantique? Ce n'est, en tout cas, ni un classique, ni un naturaliste... Il sert de trait d'union entre les écoles; et il a été, pendant vingt ans, lui-même, toute une école.

Cette école a vieilli. Et Dumas fils n'a pas échappé à l'outrage des ans. Ses pièces les mieux conservées paraissent avoir changé peu à peu d'allure et de caractère. *Le Fils naturel, L'Ami des Femmes,* qui ne sont pas les moins bonnes, nous semblent aujourd'hui toujours intéressantes, sous leurs cheveux gris, mais surtout amusantes, pas davantage.

Je crois que cette impression n'est pas précisément celle que Dumas fils ambitionnait. Il avait mis, dans ces deux pièces, comme dans ses autres comédies, des intentions plus hautes. Elles appartiennent déjà à la période de son talent où, pas encore conquis au symbolisme, il commençait déjà pourtant à moraliser. On a peine à croire aujourd'hui qu'elles aient pu soulever, il y a cinquante ans, des colères et des indignations, que l'*Ami des Femmes* ait été qualifiée, le soir de la « première », de « dégoûtante », qu'on ait blâmé « l'audace de ses recherches » et que le *Fils naturel* faillit ébranler l'édifice social sur ses bases. Elles ne sauraient plus fâcher personne, non pas tant parce que « nous en avons vu bien d'autres » depuis, mais parce que leur audace et leur immoralité n'ont décidément rien d'effrayant. Les épouvantails de Dumas sont des loques éclatantes qui s'agitent au vent sur un bâton : elles n'ont

jamais fait peur qu'aux moineaux. Seulement, ce sont de jolies loques, de couleur pittoresque, faisant bien, au soleil, dans le paysage. Les moineaux eux-mêmes ont reconnu qu'elles n'étaient pas dangereuses : ils viennent se percher dessus et y faire leur nid.

L'*Ami des Femmes* n'est autre chose qu'une pièce très habilement faite, — un vaudeville supérieur », comme on l'a appelé. Ce n'est assurément pas ainsi que l'auteur l'entendait. Il avait incarné dans son héros, le marquis de Ryons, ses plus amères théories sur l'instabilité et la fragilité des femmes. Car Dumas s'imaginait, de bonne foi, connaître les femmes mieux que personne, — tous les genres de femmes, la femme honnête, la femme de foyer, la femme de temple, la femme de rue, la vierge même. Toutes ces variétés féminines, il les avait réunies dans le personnage de Mme de Simerose et il les avait mises en présence de leur juge, M. de Ryons, c'est-à-dire lui-même. Ce M. de Ryons est un homme insupportable et très mal élevé. Pour pouvoir dire aux femmes tout le mal qu'il en pense, Dumas lui a donné des allures et un ton qui le feraient mettre à la porte des derniers salons où l'on cause.

Les théories de Dumas ne furent jamais que des paradoxes et de la mauvaise humeur, heureusement spirituelle. Autrefois, M. de Ryons, libertin, bluffeur, presque goujat, paraissait révoltant; aujourd'hui que l'on nous montre sur la scène des hommes encore plus mal élevés que lui, il n'a, aux yeux du public, rien de choquant; nous le trouvons divertissant, et cela nous suffit. Nous ne songeons même pas à rechercher les causes de cet acharnement de Dumas à l'endroit des femmes, ces « anges de rebut ». Il faut croire qu'elles lui firent beaucoup de mal, et méritèrent peu sa reconnaissance.

Dans l'œuvre d'un écrivain, il faut toujours commencer par chercher ce qu'il y a mis de lui-même. L'*Ami des femmes,* et, plus encore, le *Fils naturel,* peuvent nous renseigner sur l'âme de Dumas. Ils nous montrent cette âme un peu compliquée, et faussée par une singulière éducation. Alexandre Dumas nous a raconté les débuts de sa vie dans la préface de la *Femme de Claude.* Enfant naturel, soumis par cela même à cette loi qu'il n'a cessé de combattre et qui permet aux pères de se soustraire, si bon leur semble, à leurs obligations; ayant, comme il le dit, tous les devoirs des autres hommes sans en avoir tous les droits, il fit son entrée dans l'existence, portant en lui une somme de méfiances et de ressentiments

qui durent nécessairement cuirasser son caractère pour la bataille de chaque jour qu'il allait livrer, mais lui donner aussi une tournure anormale. Ses premières armes de jeune homme ne furent pas celles de tout le monde; dès ses débuts, il fut mis en présence de tout ce que Paris possédait de galant; ce fut dans ce milieu-là qu'il fit son éducation. Il y vit des comédies, des drames, des romans, s'agiter et se dérouler sous ses yeux; il assista à des scènes tour à tour tragiques et écœurantes, bouffonnes et funèbres. Quel apprentissage! Il lui en coûta gros; mais tout s'arrangea pour le mieux: les pièces de théâtre qu'il se mit à composer lui servirent à payer les dettes de cet apprentissage. L'amour lui dicta la *Dame aux Camélias;* la souffrance lui dicta *Diane de Lys*. Puis sont venues ses autres œuvres, qui, pour la plupart, ont été conçues dans l'état de crise nerveuse qui a suivi ces premières sensations, qui les a émoussées peu à peu et a fini par une sorte de réaction violente, par un scepticisme railleur et froid à travers lequel il a vu désormais et invariablement la société. « Le scepticisme, a dit quelqu'un, n'est que de la sensibilité envenimée. » Alexandre Dumas écrit bien moins comme un homme qui n'aurait jamais eu d'illusions, que comme un homme qui les aurait toutes perdues. Dans chacune de ses créations, on sent l'amertume, la fatigue du cœur, qui exagère et assombrit les objets par habitude et, dirait-on aussi, par plaisir. Il semble que l'auteur veuille se venger du bonheur perdu en refusant tout bonheur même aux êtres imaginaires qu'il produit, en niant toute félicité et toute joie, en faisant la femme cruelle, mauvaise, traître à l'amour et à la foi jurée, parce qu'un jour une femme lui aura été cruelle ou l'aura trahi.

Malheureusement, je ne sais quoi empêche cette souffrance et ces désillusions d'être sympathiques. Elles manquent de sincérité et font étalage de trop d'esprit. Chez Dumas, l'esprit a tué le cœur. S'il a aimé, s'il a souffert, à peine nous en a-t-il donné l'impression que, bientôt, il s'emploie à l'effacer. Deux fois seulement, dans son théâtre, il a poussé des cris vraiment humains : dans la *Dame aux Camélias* et dans le prologue du *Fils naturel*. Dans tout le reste, aucune émotion communicative ne palpite et ne nous pénètre. C'est que, en réalité, Dumas n'a pas connu les épreuves dont les maîtres fortifièrent leur génie. J.-J. Weiss a écrit là-dessus, dans le *Théâtre et les Mœurs,* une page vibrante, qu'il faut lire : « Il ne suffit pas de beaucoup de talent, dit-il, il faut avoir encore longtemps souffert de l'égoïsme et de la sottise humaine avant d'essayer

de les peindre. Qu'on parcoure la vie de nos grands comiques : la comédie forte a été pour eux un besoin tardif, un triste fruit de la maturité. C'est vers quarante ans, leur jeunesse flétrie, leurs espérances brisées, que la plupart d'entre eux se sont jetés sur la scène, armés de leurs douleurs. Figaro nous a dit leur mot, à tous : ils rient de tout de peur d'en pleurer. Chacune de leurs œuvres est une plaie saignante. Celui qui n'a point mangé son pain dans les larmes, celui qui n'a point consumé ses nuits dans les insomnies de l'amour trompé, dans le chagrin des légitimes ambitions déçues, dans la colère des affronts dévorés, celui-là ne vous connaît point, rire si cuisant et si doux, ô puissance du ciel, ironie, qui console et qui venge! Où M. Dumas l'eût-il apprise? A-t-il, comme Molière, dix ans traîné son génie dans les provinces, et porté dix ans le poids si lourd de l'obscurité? Comme Lesage, commis de finance, s'est-il vu priver de son emploi et rejeter sans ressources dans les hasards de la vie par je ne sais quel cuistre inspecteur des fermes, sous prétexte sans doute que son écriture était dérisoire et que ses additions n'avaient même pas le mérite de la propreté? Est-il tombé, sans transition, comme Gresset, du nid des bons cœurs parmi les intrigues d'un monde méchant? A-t-il lutté avec la misère, comme Piron, ou comme Beaumarchais, avec la calomnie? Lui a-t-il jamais fallu s'humilier pour vivre? lui a-t-on jamais préféré Trissotin? A-t-il connu

Les protégés si bas, les protecteurs si bêtes?

A-t-il pleuré des trahisons d'une Armande uniquement aimée? Non. Tout a été pour lui chemin de fleurs. Tout lui a souri, la gloire, la fortune et le reste. Les dieux, les sombres dieux, qui versent à flot l'inspiration comique dans les cœurs déchirés, ne l'ont pas marqué de leur sceau. S'il est vrai que *Diane de Lys* eût reçu l'écho discret d'une passion qui aurait agité sa jeunesse, c'est justement une de ces passions brillantes qui ne laissent, en s'éteignant, que des souvenirs poétiques. Pour la baronne d'Ange, pour Jean Giraud, pour M. Sternay, qui ne voit qu'ils représentent des monstres, que M. Dumas a regardés, d'un œil curieux, passer à côté de lui, mais dont la griffe ne s'est pas enfoncée dans ses chairs? Mépriser, M. Dumas ne le sait que trop. Frapper de ces coups, vivement visés, qui cinglent à sec, il le peut. Il n'a point le vrai signe, le secret des secrets, l'amertume sanglante, cette amertume

qui pénètre, ravage et dissout les vices qu'elle attaque, et dont il y a une goutte jusque dans le plus inoffensif de nos poètes comiques, dans celui qui avait le plus soif « d'en revenir bien vite aux bonnes gens ».

Cette page date de 1858; c'était au lendemain du *Fils naturel*, et bien avant l'*Ami des femmes*. Les paroles de Weiss se confirmèrent pleinement. A mesure que l'évolution de Dumas se prononçait, son talent se faisait de plus en plus artificiel, de moins en moins humain, appuyant sur des faits parfois éclatants de réalité, sur des programmes d'idéal, de logique et de vérité, des constructions bizarres et paradoxales, peuplées de fantoches. Si jamais on pouvait s'attendre à voir la cause des enfants naturels bien défendue, c'est par lui. Elle lui tenait au cœur. Et elle était liée à une autre, à laquelle il s'attacha constamment, depuis la *Dame aux Camélias* jusqu'à *Denise*, celle des filles séduites. L'histoire du *Fils naturel* est célèbre. On raconte que d'Alembert, parvenu à la gloire, refusa de se laisser reconnaître par sa mère, Mme de Tencin, qui l'avait abandonné et qui songea seulement à lui le jour où elle pensa qu'un tel fils lui ferait honneur. Dumas rendit cette histoire authentique plus saisissante encore en donnant à la mère un rôle de victime, naturellement sympathique, et en opposant au fils repoussé un père sans entrailles. Mais, ce fait vrai, au lieu de lui donner les développements humains qu'il comportait, au lieu d'en faire la base d'une thèse solidement défendue contre une iniquité sociale, il l'a travesti en une fable ridicule qui détruit toute la portée du plaidoyer, avec, d'une part, un père monstrueux, et, de l'autre, un fils phénomène, qui sauve l'Europe et que l'on s'arrache, tant il est glorieux, intelligent, beau, riche et adoré. Qui, dans ces conditions, ne voudrait être enfant naturel?

Or, toutes ces maladresses, tout ce romanesque, toute cette invraisemblance, tout ce qui, jadis, excitait la colère et la réprobation du public, agacé par le ton doctoral et cassant de l'auteur, sont, aujourd'hui, à peine remarqués; rien de tout cela ne choque plus, parce que l'éloquence de Dumas ou bien n'enfoncerait que portes larges ouvertes, ou bien qu'elle est trop manifestement fantaisiste pour être prise encore au sérieux. L'*Ami des Femmes*, aujourd'hui, ne saurait indigner aucune spectatrice; il n'en est aucune qui ne trouve très drôles les boutades de M. de Ryons à l'adresse du beau sexe; les absurdités du *Fils naturel* intéressent tout le monde, comme celles d'un roman-feuilleton; et nous

prenons à rire, en écoutant l'*Ami des Femmes*, et à pleurer en écoutant le *Fils naturel*, le même plaisir que nous eussions trouvé à quelque pièce ingénieusement comique ou sentimentale des bons faiseurs Scribe ou Sardou, aussi bien bâtie, aussi habilement conduite, mais moins bien écrite, et de moindre esprit.

Dumas fils survivra par la qualité de son métier dramatique et de son style. Sans la forme, il n'est pas d'œuvre durable. L'auteur du *Demi-Monde* se croyait un grand moraliste; et certainement on peut lui rendre cette justice qu'il a aidé à l'évolution du théâtre moderne vers l'« Idée », si chère à nos contemporains; le premier, il a mis sur la scène autre chose que des caractères et des passions: il a préparé le théâtre social. Mais tout cela n'aura, dans l'admiration de la postérité, que la valeur d'un document : ce moraliste serait vite oublié s'il n'avait été doublé d'un écrivain.

* * *

ERCKMANN-CHATRIAN

Nous voici au seuil du naturalisme. Les pièces et les romans d'Erckmann-Chatrian sont de véritables « dates » dans l'histoire littéraire.

Après trente ans, nous avons revu les *Rantzau*... La pièce, que l'on croyait tombée dans l'oubli, a gardé sa fraîcheur et sa force, par sa simplicité et la justesse avec laquelle elle exprime des sentiments éternels, dégagés de tout héroïsme, dans un milieu très bourgeois. Mais elle a beaucoup plus que l'intérêt que mérite sa valeur littéraire : elle rappelle, avec l'*Ami Fritz*, des mêmes auteurs, une heure critique de la scène française, un moment grave de l'évolution théâtrale contemporaine.

Les *Rantzau* suivirent d'assez près l'apparition au théâtre de l'*Ami Fritz*. Et l'*Ami Fritz*, à la Comédie-Française, eut l'importance d'une véritable révolution. Les deux pièces s'inspiraient d'un même idéal, honnête, sain, un peu terre-à-terre, et foncièrement patriotique. Il nous est assez difficile aujourd'hui de nous imaginer que des œuvres aussi inoffensives aient pu troubler à ce point les esprits et que des hommes aussi paisibles que l'étaient Erckmann-

Chatrian aient passé alors pour révolutionnaires. Ils avaient, dans leurs « romans nationaux », écrit l'histoire contemporaine d'une plume honnête et sincère, ne craignant pas de montrer les misères de la guerre, parlant le langage du peuple, traduisant son âme tendre et familiale, le montrant attaché à sa terre natale et à son foyer. Ces peintures, fortifiées de documents vrais et exemptes de panache, étaient si nouvelles qu'elles semblaient presque subversives. On accusa Erckmann-Chatrian d'avoir affaibli, chez les Français, l'esprit militaire. On faillit les accuser d'être les auteurs des désastres de 1870 ! Et ils durent se défendre ; ils durent déclarer qu'ils s'étaient élevés, non contre la guerre sainte, qui arme le bras des citoyens pour la patrie menacée, mais contre la guerre de conquête, injuste et barbare.

Pour bien montrer leurs intentions et préciser leur pensée, ils composèrent même un drame, un drame militaire à grand spectacle, bravement intitulé *La Guerre*. On y voyait passer de longues théories de blessés ; des frères ennemis se battaient l'un contre l'autre ; un père tuait son fils, que sais-je encore ! C'était d'une éloquence un peu soulignée, mais éclatante. Et l'on discuta avec passion. Jules Lemaître, nationaliste en herbe, répondit au réquisitoire d'Erckmann-Chatrian contre la guerre par une plaidoirie brillante : « Si la guerre est horrible, s'écriait-il, elle est aussi bienfaisante. La guerre, en abaissant subitement le prix de la vie humaine, nous rend moins malaisé l'effort de préférer à la vie même, selon le mot du poète, tout ce qui fait qu'il vaut la peine de vivre (*vivendi causas*). Le courage devient presque facile quand il s'impose brutalement, comme une nécessité, et quand le meilleur parti qui s'offre, même au timide, est d'être brave. Or, toutes les vertus se ramènent au courage, même la bonté. La guerre élève et purifie les âmes. En nous arrachant du nid de mollesse et de lâches habitudes où nous étions installés, elle nous renouvelle tout entier. Elle nous ennoblit en nous faisant sentir, par la brusque révélation d'un intérêt supérieur, la médiocrité des petits intérêts journaliers. Elle nous sanctifie par l'idée toujours présente et par le voisinage de la mort. Son grand souffle balaye et assainit l'atmosphère morale d'un peuple... » Puis, à cette belle tirade, Lemaître ajoutait, comme un remords : « Tout cela est vrai, encore qu'on en doute un peu quand on traverse une ambulance et qu'on entend les cris des blessés ou les sanglots des mères... »

L'esthétique théâtrale d'Erckmann-Chatrian ne fit pas moins de

bruit que leurs théories humanitaires. Grâce à son costume alsacien, le doux *Ami Fritz* força traîtreusement les portes de la Comédie-Française, et cela seul l'empêcha d'être considéré comme le pire des anarchistes. Émile Zola, qui, depuis plusieurs années, luttait, dans ses feuilletons dramatiques, contre la convention et le romanesque des auteurs à la mode, considéra le succès de cette aimable pièce comme la victoire du naturalisme. Non pas tant à cause du sujet, si naïf et si touchant. En somme, cette histoire de célibataire qui ne veut pas se marier et qui finit par se marier tout de même n'était pas si nouvelle : quelqu'un, qui s'appelait Alfred de Musset, l'avait contée, sur cette même scène, dans : *Il ne faut jurer de rien*. Mais c'est la mise en œuvre, la mise en scène qui bouleversaient toutes les traditions. Pensez donc, au premier acte, un dîner, occupant toute l'action! On met la nappe, on sert la table, on mange de la vraie soupe, on enlève la nappe, on fume de vraies pipes avec de vrai tabac... Émile Zola triomphait. Au deuxième acte, de vraies cerises, une vraie fontaine et de l'eau véritable! Jamais on n'avait vu pareille chose. Au troisième enfin, le héros, le bon Fritz, déçu dans son amour, souffre de l'estomac. Cette fois, le triomphe était complet. « Voilà, s'écriait Zola, le premier amoureux au théâtre qui souffre de l'amour comme tout le monde en souffre. Il a mal à l'estomac, ce qui est strictement observé. Les amoureux de convention sont bêtes lorsqu'ils mettent la main à leur cœur, car leur cœur reste parfaitement tranquille. dans les crises de passion : tout le malaise se porte à l'estomac. » Et le critique, répondant au reproche fait aux auteurs qu'on mangeait trop dans leur pièce, déclarait qu'on n'y mange pas encore assez. « J'aurais voulu, disait-il, que les trois actes fussent un repas continu. Est-ce que la table n'est pas littéraire, chez nous? Gargantua est dans le génie de notre nation... Ah! nous avons assez appauvri le sang des lettres, nous avons montré à la scène assez de personnages nourris de rosée et de confitures, pour réclamer enfin de solides garçons qui travaillent héroïquement des mâchoires!... Je voudrais que Fritz se levât avec ses convives et qu'il portât ce toast : « A la santé de la vie, à la santé des œuvres vivantes! »

La joie d'Émile Zola était assez explicable. Pendant de longues années, le théâtre avait vu ses destinées suspendues aux ficelles plus ou moins solides que l'habileté des dramaturges se plaisait à nouer et à dénouer. On semblait avoir oublié que l'histoire la plus ingénue, celle d'un brave homme qui se laisse prendre

au charme d'une gentille fille, ou celle de deux amoureux que sépare une haine de famille, peut suffire à créer l'émotion la plus profonde. C'étaient là le sujet de l'*Ami Fritz* et celui des *Rantzau* — et de combien d'autres, avant cela! Erckmann-Chatrian ne faisaient pas autre chose que prendre leur bien dans le domaine public des passions éternelles.

Évidemment, eux aussi n'évitaient pas la maudite convention. Ces personnages si bons, si braves, si honnêtes, créaient une humanité qui n'était pas beaucoup plus proche de la réalité que celle d'Augier, de Scribe et de Sardou. Mais du moins leurs manières et leur langage étaient plus naturels; une atmosphère pénétrante et pittoresque les enveloppait. C'était un pas énorme. Et alors, constatant le chemin qui restait à faire encore pour compléter cette première conquête, Émile Zola souhaitait voir se lever le jour où l'on mettrait à la scène une action plus virile et plus forte, des personnages plus étudiés, de tempéraments différents, et des passions qui se heurtent, — le jour où l'on se passerait des agréments de la poésie sentimentale, et où l'on nous montrerait quelques gredins, pour nous distraire de la compagnie de gens tous honnêtes...

Le souhait du chef du naturalisme n'a pas tardé à se réaliser... Le théâtre a marché à grande vitesse. Nous avons vu sur la scène, selon le vœu du romancier, se heurter les passions les plus vives, agir et parler les pires gredins, — et nous nous en sommes très bien accommodés. Le réalisme a été poussé parfois jusqu'à des limites qu'Émile Zola lui-même eût peut-être jugées excessives, au point d'avoir provoqué à son tour une réaction contraire et de nous avoir fait reprendre goût, de nouveau, pour le romanesque et le conventionnel. Que dis-je? nous en sommes arrivés maintenant à n'avoir plus d'esthétique arrêtée. Nous aimons la vie et nous aimons le rêve. Nous acceptons tout, de bonne grâce. L'éclectisme le plus bienveillant (est-ce sagesse ou indifférence?) guide nos goûts. Tous les genres nous plaisent, même le genre ennuyeux...

En 1879, Edmond de Goncourt, dans la préface qu'il publiait en tête du *Théâtre* de son frère et de lui, affirmait qu'il lui était impossible de se passer de convention. D'après lui, le romantisme seul a eu un théâtre, parce que le romantisme a vécu d'une humanité « sublunaire, fabriquée de faux et de sublime », d'accord avec son idéal et son caractère. « Je ne crois pas, disait Goncourt, au rajeunissement, à la revivification du théâtre. L'art théâtral, le

grand art français du passé, l'art de Corneille, de Molière et de Beaumarchais, est destiné, dans une cinquantaine d'années tout au plus, à devenir une grossière distraction n'ayant plus rien de commun avec l'écriture, le style, le bel esprit, quelque chose de digne de prendre place entre des exercices de chiens savants et une exhibition de marionnettes à tirades. Dans cinquante ans, le livre aura tué le théâtre. »

Edmond de Goncourt écrivait cela il y a quarante ans. S'il avait fallu l'en croire, le théâtre n'aurait plus que dix ans à vivre... A voir la santé dont il jouit à présent, il ne semble pas que la prophétie de l'auteur des *Frères Zemganno* ait beaucoup de chance de devenir une réalité. Bien au contraire : jamais le théâtre ne s'est si bien porté. Loin que le livre s'apprête à le tuer, c'est lui, au contraire, qui est en train de tuer le livre. Qu'il soit destiné à être une « grossière distraction », comparable à une « exhibition de marionnettes », c'est possible... Il est devenu cela, déjà, sous certains rapports ; et les marionnettes n'ont pas attendu un demi-siècle pour s'y introduire. Mais à côté de cela, il y a d'autres aspects par quoi il atteste fièrement, quoi qu'en ait dit Edmond de Goncourt, son rajeunissement et sa revivification Sa diversité, sa constante évolution, le pouvoir qu'il a conquis d'exprimer tant de choses, sous tant de formes, depuis les pensées les plus graves jusqu'aux plus frivoles, son audace à tout dire, sa déroutante fécondité, dans le bien et dans le mal, tout cela prouve une vitalité, une force qui ne sont pas le fait d'un moribond.

Émile Zola fut meilleur prophète qu'Edmond de Goncourt. Plus d'une de ses prédictions déjà s'est vérifiée. A peu près à la même époque, il y a plus de trente ans, au lendemain de l'insuccès que venait de subir l'*Arlésienne* d'Alphonse Daudet, il disait son indignation au sujet de l'injustice de la presse et du public pour ce poème d'amour adorable et poignant. « Jamais, écrivait-il, œuvre n'a réuni plus de force et plus de grâce. Pourquoi donc alors la froideur du public? Il faut bien admettre qu'il n'a pas compris. L'*Arlésienne* sortait trop de la formule courante au moment où elle fut jouée. Depuis nous avons vu réussir l'*Ami Fritz,* qui, comme coupe et comme milieu, a de grandes parentés avec l'œuvre de Daudet. Il en est de certaines pièces comme de certains livres : quand elles marchent trop en avant, il leur faut laisser au public le temps de mûrir. L'heure vient aujourd'hui de ces analyses humaines mises au théâtre dans des cadres simples. L'*Arlésienne,* jusqu'à

présent, reste le chef-d'œuvre de Daudet au théâtre, et sûrement l'*Arlésienne* aura son jour de triomphe. »

Zola disait vrai. Aujourd'hui — et cela ne date pas d'hier — il n'est personne qui n'admire l'*Arlésienne* et qui puisse seulement comprendre qu'on ne l'ait pas toujours admirée. Cela montre bien le chemin parcouru et tout ce que nous avons gagné depuis un quart de siècle. En dépit des crises successives que l'art dramatique a traversées et des réactions auxquelles de temps en temps il s'abandonne, il y a un terrain sur lequel il se retrouve toujours d'aplomb : c'est la nature et la vérité.

Ceci nous servira de transition aux pages qui vont suivre.

DEUXIÈME PARTIE :

LES MODERNES

LES MODERNES

I.

LE THÉATRE « AMUSANT »

Quand on fera l'histoire du théâtre contemporain, il sera bien difficile de ne point parler du cinéma. Il faudra même commencer par là... Dans l'évolution de l'art dramatique, il a joué peu à peu un rôle considérable : modeste au début, il a fini par régner en maître et imposer ses lois. Quand il vint au monde, il intéressa la foule par sa nouveauté; mais on n'y attacha pas beaucoup d'importance; les hommes de théâtre s'émurent médiocrement. « Le public s'en fatiguera vite », disait-on. On avait tort. Loin de passer, la vogue du cinéma n'a fait que croître. Aujourd'hui, elle est devenue une véritable question sociale : le cinéma est en train de tuer le théâtre.

Cette situation est la faute des théâtres eux-mêmes, qui ont abaissé insensiblement le goût du public et l'ont préparé sûrement à la banalité des spectacles que le cinéma lui offre à beaucoup meilleur compte et au prix d'un moindre effort d'intelligence. Le public trouve dans ces spectacles rapides et peu coûteux la réalisation de ses vœux les plus chers. Il n'est pas obligé de prendre ses places en location ni de faire toilette; il n'entend pas chanter faux; il ne doit pas subir de longs entr'actes; il admire les acteurs et les actrices à la mode... Il voyage aussi, parcourant à peu de frais les contrées les plus pittoresques. Et il apprend une foule de choses... Il apprend même l'art du cambriolage, qui a pris, parmi les arts de ce siècle, une place considérable. Les aventures des plus célèbres bandits passent sous ses yeux éblouis. Il les voit exécutant leurs

coups les plus audacieux. Il se rend compte de la façon dont il faut opérer. C'est un cours complet pour apaches. Jamais l'utile ne fut joint si étroitement à l'agréable.

Il semble que le théâtre contemporain ait deviné les goûts du public, de plus en plus marqués pour ce qui est banal et médiocre, et qu'il soit tout disposé à les flatter davantage encore. Au lieu de réagir, il s'est soumis, et, voyant son existence en péril, il a passé tout simplement à l'ennemi.

Un critique français, M. Georges Lecomte, vint, un soir, à Bruxelles, au Cercle artistique, conférencier sur « le Théâtre contemporain ». Il parla du mouvement naturaliste qui, il y a un demi-siècle, révolutionna la littérature française et, en particulier, le théâtre. Il rappela la campagne fameuse entreprise par Émile Zola contre la médiocrité conventionnelle des pièces alors à la mode et la bataille entreprise, peu après, par le Théâtre Libre d'Antoine au nom de la liberté et de la vérité. Cette double action, si salutaire, si féconde en résultats heureux, semblait avoir assuré définitivement et pour toujours la vitalité d'un théâtre voué à l'étude sincère et logique des passions humaines... Pendant quelques années, on l'a cru... Puis, peu à peu, une réaction s'est faite, et nous en sommes revenus insensiblement, à peu de chose près, au point où nous en étions quand régnaient Scribe et ses innombrables disciples. Nous aurons maintes fois l'occasion de le constater, à propos des œuvres lyriques non moins qu'à propos du théâtre de drame et de comédie.

Certes, des progrès ont été accomplis. Ils l'ont été surtout dans le jeu des acteurs, dans le souci, un peu excessif même, de la mise en scène, dans certains détails plutôt matériels. Mais le fond même de la réforme, ce qui devait renouveler l'esthétique du théâtre, nous débarrasser à jamais de tout l'artificiel des pièces d'autrefois, qu'en reste-t-il aujourd'hui? Peu de chose. Si Émile Zola revenait parmi nous, il pourrait en toute bonne foi redire presque identiquement ce qu'il disait il y a trente ans. La principale préoccupation des auteurs dramatiques, c'est la recette. Or, on n'arrive à faire de grosses recettes au théâtre qu'en flattant les goûts du public, en exprimant son idéal ; et les goûts et l'idéal du public ne sont guère portés vers les sujets graves et élevés. M. Paul Bourget, dans ses *Notes d'esthétique*, écrites pourtant il y a longtemps déjà, ne cachait pas son sentiment à cet égard. La majorité du public est composée de gens ayant travaillé toute la journée et d'oisifs ayant une intellec-

tualité très moyenne. Leur unique désir est de « s'amuser ». Un effort vers une jouissance artistique d'un ordre un peu supérieur leur est malaisé. Et les auteurs dramatiques, au lieu d'éveiller dans l'âme des foules des passions généreuses, traduisent servilement celles qui l'avilissent.

On se plaignait volontiers que le théâtre d'il y a un quart de siècle fût pessimiste. Celui d'aujourd'hui affiche un optimisme plus décourageant encore. Optimisme d'ailleurs tout conventionnel, où la formule du « tout s'arrange » est de règle. Aucune observation exacte d'ailleurs n'en éclaire l'esthétique artificielle. On est sûr qu'à la fin tout sera pour le mieux; l'ingénieur épousera l'héritière; le mari trompé pardonnera à sa femme, et vice versa; la fripouille sera considérée comme un honnête homme, et la vertu sera récompensée. Pour donner à tout cela une apparence de modernisme, l'auteur adroit piquera le dialogue, çà et là, de quelques mots grossiers, dont se fût gardée l'école de Scribe; c'est la signature « vingtième siècle »; mais là s'arrêtent le réalisme et la vérité. L'effet est le but essentiel qu'il faut atteindre. Le romanesque sentimental ou bouffon des situations dicte aux dramaturges un genre qui ne varie pas. Un peu de larmes mêlé à beaucoup de sourires. Les firmes de Flers et Caillavet, Capus et Gavault sont passées maîtresses dans l'art de refaire continuellement, sous des titres divers, la même pièce, également charmante, également fausse et qui ne cesse pas de plaire.

Il y a dans cet ensemble falot et incolore d'heureuses exceptions. Des auteurs tels que MM. de Porto-Riche, Paul Hervieu, de Curel, Lavedan, Brieux, Donnay sont l'honneur de la scène française, bien que plusieurs d'entre eux doivent leur succès aussi, non à ce qu'il y a de meilleur en eux, mais à ce qu'ils ont d'aimable, d'apprêté, d'élégant et de conventionnel. Et il est juste que nous ajoutions à ces noms quelques autres noms encore, choisis parmi les écrivains belges de ces dernières années : MM. Maeterlinck, Van Zype, Van Offel, Spaak, Mme Duterme, etc. L'impossibilité même où les auteurs belges se trouvent de suivre le sillon du théâtre parisien, la maladresse qu'ils y ont étalée presque chaque fois qu'ils s'y sont aventurés ont été leur sauvegarde contre les dangers de l'imitation; force leur a été de chercher dans leur propre tempérament des idées et de les revêtir d'une forme originale. Mais ces exceptions heureuses n'affaiblissent point une règle à laquelle il en est peu, en somme, qui échappent complètement.

La caractéristique la plus sensible de notre théâtre contemporain, c'est la soif du succès. « Le destin du théâtre et des pièces est régi, a dit quelqu'un, qui n'est pas M. Maurice Maeterlinck, par des causes obscures, presque impossible à déterminer. » De quoi dépend le succès ? On ne sait pas. Du talent ? Pas toujours. Les uns l'attribuent « au milieu, à l'heure, au vent qui souffle »; d'autres « au nez d'un acteur ou à la frimousse d'une actrice »; d'autres encore au soleil et à la pluie. Et tout cela est exact. On paraît assez généralement d'accord pour ajouter qu'une des grandes causes de réussite, c'est la chance. Avec ce mot-là, on a tout dit. « Le théâtres est une loterie; il faut attraper le bon billet. » Soit ! Encore faut-il qu'il y ait des lots sérieux et que l'on ne coure pas la chance de n'attraper qu'une veste.

Le public, lui, flatté et gâté, est, malgré cela, loin d'être satisfait. Et chacun cherche à connaître les motifs de son mécontentement. On dit : il n'y a plus d'œuvres. « Ah ! de mon temps ! » gémissent les vieillards... La vérité, c'est qu'il n'y a plus de public, — ou plutôt qu'il y a trop d'éléments divers qui le composent. Le public ne sait ce qu'il veut. En musique, il y a quelques années, il trouvait Wagner embêtant; après quoi il s'est plaint de ce que les autres compositeurs ne soient pas aussi forts que lui : s'ils font de la musique « sérieuse », il bâille; s'ils font de la musique agréable, il la méprise. Dans la comédie et le drame, c'est à peu près la même chose. On s'amusait autrefois au théâtre de Sardou, de Labiche, d'Augier; maintenant, on trouve ça « ficelle ». Quand la pièce est réaliste, elle dégoûte; quand elle est drôle, on hausse les épaules; quand elle met en scène de graves problèmes humanitaires, on s'ennuie; quand c'est une pièce parisienne, on la trouve insipide, et quand c'est une pièce belge, on ne vient pas l'entendre.

Il y a vingt ans, M. Paul Bourget, le premier de tous, cherchait, dans ses *Notes d'esthétique,* à démêler les causes de cet accord parfait, si malaisé à établir, entre une œuvre et ses auditeurs. « Le but de l'auteur dramatique, disait-il, est d'imposer à l'attention de deux mille personnes réunies dans une salle une peinture de mœurs ou de passions. Mais quelles mœurs, sinon celles que toutes ces personnes connaissent ? Quelles passions, sinon celles qui leur sont familières ? Écrire une pièce de théâtre, c'est donc établir d'abord comme une moyenne des opinions du public pour lequel on l'écrit. Pareil sur ce point à l'orateur, le dramaturge est une sorte de vivante synthèse des idées éparses dans une foule. C'est à la fois

sa gloire et sa faiblesse. Comme l'orateur, il est sublime ou médiocre, suivant que son public est sublime ou médiocre. »

La force d'une œuvre, c'est d'éveiller un écho dans le cœur de la foule, d'être ce qu'on a très justement appelé le résultat d'une véritable collaboration occulte entre le peuple, c'est-à-dire le public, et l'auteur. Racine est le reflet vivant de la cour de Louis XIV; Molière exprime toute la bourgeoisie d'alors; les chefs-d'œuvre du XVIIIe siècle ne sont pas moins caractéristiques des mœurs de leur temps. On retrouvera dans ceux d'aujourd'hui l'expression même de notre époque, légère, fiévreuse, potinière, médisante et rosse, avide de scandales, éprise de gains faciles, et déguisant volontiers sa corruption sous un voile d'hypocrite pudeur. Tel est bien le fond du théâtre français contemporain. Barbey d'Aurevilly était plein de mépris pour ce théâtre; il déclarait l'art dramatique un « art inférieur », un « art fini ». Le farouche écrivain se méprenait un peu. Cette décadence, qui l'indignait si fort, n'est pas dans le théâtre, mais dans la société. Dans sa peinture et son expression, le théâtre français est resté sincère. Il est le miroir fidèle de la société; et s'il est si variable et si ondoyant, si son évolution depuis cinquante ans a été si rapide et si déroutante, c'est que la société elle-même a subi les avatars les plus inattendus et les plus déconcertants.

On peut dire sans exagérer que, à cet égard, le théâtre contemporain tout entier est « social », dans le large sens du mot, non dans son sens politique. C'est le théâtre de la Bourgeoisie, et c'est surtout le théâtre de l'Argent. L'Argent est, depuis le début du XIXe siècle, le principal ressort de l'art dramatique, comme il est le principal facteur des actions humaines. Il suffit de parcourir l'histoire du théâtre français depuis cent ans pour constater la place importante qu'il y occupe, mêlé naturellement, plus ou moins, à l'amour, maître du monde, sans quoi le théâtre ne pourrait guère subsister. La « postérité de Turcaret » est innombrable. Cela commence en 1801 par le *Duhautcours*, de Picard; puis viennent les *Marionnettes*, l'*Assemblée de famille*, de Riboutté (1808), où l'on croirait entrevoir déjà la silhouette des *Corbeaux*, de Henri Becque; les *Deux Gendres*, d'Étienne (1810), le *Chevalier d'Industrie*, de Duval (1809); *Luxe et Indigence*, de d'Epagny (1824); le *Spéculateur*, de Riboutté (1826); l'*Agiotage*, de Picard (1826); l'*Argent et les Mœurs du jour*, de Casimir Bonjour (1826); la *Chasse aux Fripons*, de Camille Doucet (1846), etc., etc. « L'argent, voilà le grand

secret, s'écrie l'Avaloros des *Ressources de Quinola,* de Balzac... L'argent, c'est la vie ; l'argent, c'est la satisfaction des besoins et des désirs. » Mais le grand rôle de l'argent, c'est dans la seconde moitié du XIXe siècle et dans le nôtre, sur la scène et dans la vie, qu'il va se jouer... Balzac, Augier, Dumas sont timides à côté de ceux qui viendront après eux : Henri Becque, et Mirbeau, et M. Bernstein, et les autres. Le tripoteur d'affaires du *Duc Job,* Valerte, racontant comment il a fait fortune, nous fait sourire de pitié. Trois cent mille francs gagnés en un an, quelle misère! Ils n'étaient pas forts les agioteurs d'autrefois! Rien ne vieillit plus vite que les pièces dont l'intrigue a pour sujet l'argent. Combien nous paraissent candides les braves gens qui affectent de le mépriser, et qui se complaisent dans leur pauvreté, et qui refusent les riches héritières qu'ils aiment pour conserver intact leur honneur! C'était bon jadis. Mais les dramaturges se sont parfaitement rendu compte du ridicule. Ils ont eu soin d'arranger les choses à la fin. Le Duc Job, comme tous ses pareils, au dernier acte, devient riche... Il n'est pas de plus belle récompense à la vertu des héros pauvres qu'un bon héritage de quelques millions qui leur tombe du ciel, au dénouement.

La comédie contemporaine n'est pas toujours aussi optimiste... Nous verrons cela surtout à propos du théâtre de M. Bernstein. Mais je me demande si elle est plus vraie. Le suicide y remplace généralement le mariage .. L'un vaut l'autre : cela dépend des préférences.

Voici, par exemple, deux œuvres typiques, très peu semblable en apparence, et pourtant très proches parentes par le fond même des idées qui les ont inspirées : le *Fils de Giboyer*, d'Émile Augier et le *Vieux Marcheur*, de M. Henri Lavedan. Elles sont comme les deux pôles du théâtre contemporain. Rapprochons-les : le contraste est plein d'intérêt. L'une et l'autre semblent la fidèle expression de la bourgeoisie moderne. Mais combien sont différents le langage et l'allure! Par quelles voies opposées les deux moralistes que sont Émile Augier et Henri Lavedan arrivent à nous décrire l'histoire de leur temps! Il semble que plusieurs siècles les séparent. Le *Fils de Giboyer* avait, il y a cinquante ans, des audaces troublantes. Il souleva de violentes clameurs ; on reprocha au gouvernement d'en avoir autorisé la représentation ; et l'auteur dut s'en défendre comme d'une mauvaise action. Il a expliqué, dans sa préface, le caractère de sa pièce. « Cette comédie, dit-il, n'est pas une pièce sociale. Elle

n'attaque et ne défend que des idées, abstraction faite de toute forme de gouvernement. Son vrai titre serait les *Cléricaux,* si ce vocable était de mise au théâtre... Les personnages représentent les trois fractions du parti clérical, unies dans la haine ou la peur de la démocratie. » Et il ajoute : « L'antagonisme du principe ancien et du principe moderne, voilà tout le sujet de ma pièce. »

En vérité, cet antagonisme nous paraît dépeint sous des couleurs bien pâles; et les cléricaux qu'Émile Augier a représentés sont sillouettés d'un trait peu accusé. Les choses qu'ils disent sont restées vraies; on peut, en les écoutant, saisir plus d'une « actualité ». Mais on s'étonne de la colère que tout cela a soulevée; on y mettrait aujourd'hui moins de ménagement. L'aventure romanesque qui encadre les « idées » de l'auteur n'est pas plus audacieuse. C'est la très ancienne histoire, qui a tant servi depuis, et avait même beaucoup servi avant, du secrétaire pauvre et roturier qui épouse une noble héritière. Au fond, cette vieille histoire n'est, après tout, pas si anodine qu'elle peut nous paraître d'abord. Elle ne l'est pas plus que ne l'est, dans Molière, l'inévitable mariage final de Valère ou de Cléante avec Marianne. L'une et l'autre sont le triomphe de la nature et de la raison contre les préjugés et les traditions caduques. On a rapproché très justement Augier de Molière, et l'on a montré combien, malgré la différence de leurs objectifs, ils poursuivaient un but commun. L'idéal de la société bourgeoise d'à présent n'est plus celui de la société aristocratique d'autrefois. Le pouvoir de l'argent a détrôné celui de l'honneur. On n'avait pas, au temps de Molière, les scrupules d'argent qu'affichent les personnages modernes. On n'était pas non plus aussi chatouilleux sur le chapitre de la fidélité conjugale. Mais, en somme, c'est contre une double tyrannie, également destructive de la famille, que combattent les deux auteurs; leur action est également bienfaisante et leur but élevé.

Ce qui étonne les spectateurs qui ont perdu le souvenir du théâtre d'Augier, et ce qui, en même temps, s'impose à nous, c'est la solidité de la pièce, c'est l'art avec lequel l'auteur a bâti son œuvre et assuré ses développements. On ne construit plus de nos jours avec cette maîtrise et cette probité. Les cinq actes du *Fils de Giboyer* ont, dans leur simplicité, quelque chose de grave et d'austère, d'où est banni tout détail insolite et clinquant. L'action avance, avec la thèse, d'un pas tranquille et sûr, sans s'égarer ou se divertir en chemin. On n'oserait plus s'y prendre aujourd'hui

aussi sobrement. Il faut au public de quoi le fixer et le séduire. Les hors-d'œuvre, la mise en scène, tout ce qui, jadis, était considéré comme pouvant nuire à la force et à la logique est devenu essentiel et obligatoire. Une action brutale et mouvementée, un spectacle chatoyant et divertissant sont le prix de notre attention. Nous voulons bien avaler la pilule, mais il est nécessaire, au préalable, qu'elle ait été soigneusement dorée.

Le *Vieux Marcheur* est aussi, paraît-il, une comédie sociale... M. Lavedan, comme Augier et comme Molière, poursuit la reconstitution de la famille, menacée par le plaisir et la corruption... Le *Fils de Giboyer* nous montrait la bourgeoisie française sous l'Empire ; le *Vieux Marcheur* nous la montre en pleine république. Ah! elle a fait du chemin, la bourgeoisie française!... S'il fallait prendre au pied de la lettre ce que M. Lavedan nous raconte, et admirer sérieusement ce qu'il nous propose, nous aurions une bien fichue idée de ses modèles et de son sacerdoce. Ohé! Ohé! Amusons-nous; il n'est pas d'âge pour l'amour. Le plaisir mène à tout... L'instruction aussi, même chez une femme, à condition d'en sortir; bas bleus ou bas noirs, c'est tout un : l'essentiel, c'est que les jambes soient jolies... Telle serait la conclusion logique de la pièce. Mais M. Lavedan est un satirique : *castigat ridendo*. Il badine, simplement. Ce qu'il faut prendre de son enseignement, c'est le contre-pied. Il est de l'école de M. Alfred Capus, qui, nous l'allons voir tout à l'heure, sourit de tout, pour ne pas en pleurer. Il compte bien que, en voyant ses ilotes ivres, on se dégoûtera de l'ivresse. Par malheur, l'ivresse qu'il nous dépeint est si aimable qu'il donne à tous l'envie, tout d'abord, de s'enivrer.

C'est encore la Bourgeoisie riche, la Bourgeoisie fêtarde et un peu hypocrite, que mettent en scène une autre pièce de M. Lavedan, *Viveurs*, et aussi *Le Roi*, de MM. de Flers et de Caillavet, et *Son Père*, de M. Guinon. Ces trois pièces ont vu le jour à peu près en même temps. Elles renforceront utilement nos constatations. Chacune d'elles a pour héros des gens qui « font la vie », la Grande Vie. Nous constaterons d'abord, en les relisant, combien les formes extérieures et, plus encore, le langage de la joie se démodent et vieillissent. *Viveurs* date d'une vingtaine d'années et semble déjà surannée. Les vérités qu'elle nous dit sont toujours vraies, sans doute. Elle nous apprend, par exemple, que les gens qui s'amusent le plus ne sont pas toujours les plus gais; que tout ce qui brille n'est pas or; que la jeunesse n'a qu'un temps;

qu'au bout du fossé est la culbute, etc., etc... Ces choses-là ne sont pas niables, et ce n'est peut-être pas la première fois que nous les entendons. Pour qu'elles nous parussent rajeunies et que toutes les générations y prissent plaisir et profit, il eût fallu un cadre plus solide que le spectacle d'un salon d'essayage, d'un restaurant de nuit et d'un cabinet de médecin à la mode. Mais ce spectacle était pour M. Lavedan le point essentiel, celui qui fit, autrefois, le succès de sa pièce. Combien, depuis, tout cela s'est fané !

C'est le sort réservé, fatalement, aux trois quarts des pièces que nous envoie chaque année le théâtre parisien. Plus tard, peut-être, elles seront pour l'histoire de nos mœurs, de notre langue, de nos manies, de précieux documents. Mais la saveur n'en dure pas longtemps, précisément parce qu'elles se contentent de vivre de la vie fugitive du moment, non de la vie éternelle de l'humanité. Que durera, par exemple le *Roi ?* Rien de plus plaisant, ni parfois même de plus délicieux : c'est un feu d'artifice, c'est un régal, — c'est un chef-d'œuvre, si vous voulez, dans son genre. Mais songez à ce que nous paraîtront dans quelques années cette bande bouffonne de pseudo-socialistes pataugeant dans l'assiette au beurre, ce roi étranger (les rois ont vraiment perdu tout prestige) écorchant si drôlement le français, cet argot émaillé des plus récentes fleurs de la rhétorique montmartroise, ces mille traits d'esprit nés des événements, ces allusions à l'Armée, à la Séparation, au Nu au théâtre, que sais-je ! Il faudra, rien que pour relire cela dans le texte, un glossaire et un commentaire historique. Aujourd'hui déjà on n'en comprend plus grand'chose.

Loin de ma pensée de reprocher à MM. de Flers et de Caillavet, et moins encore à l'ombre d'Emmanuel Arène, qui y a collaboré, d'avoir fait ainsi leur pièce. Bien au contraire. Elle est l'expression fidèle, palpitante, de l'art dramatique de ce temps. Celui-ci incline de plus en plus à la Revue. Il cherche son inspiration dans la sensation la plus immédiate. Même le théâtre d'idées s'inspire de la question du jour. Et le public veut que cela soit ainsi. Il ne s'intéresse qu'à ce qu'il voit, qu'à ce qui le touche de très près ; en réalité, il ne s'intéresse qu'à lui-même. Il va au théâtre comme il lit son journal, pour y trouver toute formulée l'opinion qu'il veut avoir, pour s'entendre dire des choses flatteuses, — ou des choses désagréables, pourvu qu'il puisse les appliquer à son voisin, — ou pour se distraire quelques instants.

Le *Roi* est, à cet égard, un type excellent du théâtre actuel, qui

est le théâtre de l'actualité. Peut-être est-ce le type le plus parfait qu'on nous ait présenté jusqu'ici. Ne pensons pas au lendemain; ne gâtons pas notre plaisir. Aussi bien l'œuvre est tout de même une œuvre d'art; car, tout en se préoccupant beaucoup de rassembler un tas de petits faits, de petits incidents et de petits potins, destinés à vivre ce que vivent les roses, autour d'une intrigue quelconque, d'une habituelle histoire vaudevillesque de coucherie et de mari cornard, où repassent des héros que nous rendirent familiers *Mme Sans-Gêne, Éducation de Prince, Rafles, Sherlock Holmès*, elle se hausse, en se jouant, jusqu'à une esquisse, elle aussi, de comédie sociale.

Le véritable héros du *Roi*, ce n'est pas le Roi, rastaquouère sympathique, noceur élégant, connu, usé presque, dans la galerie des fantoches parisiens : c'est Bourdier, le député démocrate, l'incarnation du parvenu, ignorant, épais et vaniteux. Les auteurs ont eu l'ambition de refaire le *Bourgeois gentilhomme,* — et ils ne s'en sont pas cachés. M. Jourdain s'appelle le « Bourgeois socialiste ». Comme le monde n'est plus à l'aristocratie, mais à la démocratie, il ne vise plus à être noble; il vise à être peuple, — peuple-souverain. Il est maître; il gouverne. Le tableau, je veux dire la caricature, est du domaine de la revue, et, souvent très appuyée, elle est vraiment drôle, sans trop de méchanceté. Il s'élargit cependant jusqu'à être la satire non pas seulement de la politique démocratique, de cette bourgeoisie parvenue dont M. Jourdain-Bourdier est le représentant, mais de la société tout entière, au milieu de laquelle celui-ci trône, grâce à son argent. L'argent ! Toujours lui ! Mirbeau a démontré, dans *Les Affaires sont les Affaires,* sa puissance dévorante. L'argent, ici, moins tragique, n'est pas moins honteux. Il commande à tous, et nul n'hésite, pour le conquérir, à sacrifier ses convictions et sa dignité. Un monarque vend 50,000 francs à un fabricant de poudre dentifrice le droit d'exploiter son nom; un marquis est tout prêt à troquer, séance tenante, sa culotte pour 100,000 francs. Tout s'achète. Et tout se prostitue. C'est une corruption générale. C'est le triomphe de la palinodie. Le marquis et le démocrate, l'ancien régime et le nouveau, finissent, après s'être dit leurs vérités respectives, par se serrer la main, avec cet aveu : « Nous sommes deux polichinelles ». Tout un ministère d'irréductibles radicaux se prosterne aux pieds d'un vague roitelet. Un évêque ne rougit pas de se rendre à l'invitation du farouche démocrate. — « Eh quoi ! vous ici, Monsieur ! » fait ce dernier,

ravi. — « Pourquoi pas ? Si peu de chose nous sépare : nos opinions ! » Noblesse, peuple, clergé, les auteurs — malins — ont mis tout le monde dans le même sac.

A en juger par ces quelques traits, la satire aurait pu, sur ce ton, devenir cruelle, terrible même. Elle a eu le tact de rester légère, plaisante, sans amertume. Elle ne fustige pas, elle venge moins encore : elle n'a aucune indignation. Elle est même singulièrement indulgente pour ceux qu'elle ridiculise; et elle peint l'immoralité sous de bien agréables couleurs ! Les femmes s'y donnent et s'y prennent de façon vraiment déroutante pour notre vertu.

Car, de cette satire ironique découle une leçon encore... Elle nous montre que, à côté de l'Argent, une autre puissance gouverne la société et mène par le bout du nez les rois et les républiques : la femme. M. de Flers, de Caillavet et Emmanuel Arène n'eussent pas été Français si leur pièce n'avait pas rendu éclatante cette démonstration. Une jolie comédienne tient, dans sa main fine, les fils de tous ces pantins; elle fait et défait les gouvernements; elle signe les traités... Avec un joli sourire, elle ouvre les bras à qui peut y mettre le prix. Pourtant, une autre qu'elle, moins diplomate, n'en demande pas tant, et peut-être a-t-elle de quoi se faire préférer : la petite You-You, qui, elle aussi, avec un joli sourire, ouvre les bras... pour rien. Elle est sentimentale, elle a entendu chanter les oiseaux dans la nature, et elle aime, simplement parce que c'est bon d'aimer. Dans cette pièce antidémocratique, You-You, la petite fille du peuple, est la revanche — et l'excuse — de la démocratie... Et ainsi les impitoyables satiristes, qui étaient partis en guerre — en guerre joyeuse — contre tant de choses graves, en arrivent à cette conclusion, indiquée d'ailleurs, dès le premier acte, par le gramophone de M. Bourdier : il n'y a au monde qu'une bonne chose : « C'est... l'amour ! » (musique de Louis Ganne).

Dans le *Roi* comme dans *Viveurs,* nous ne voyons que gens faisant la noce. Dans *Son père,* la comédie de MM. Guinon et Bouchinet, nous en voyons qui cessent de la faire. Une préoccupation inattendue interrompt la fête et change leurs idées. Un père, joyeux fêtard, divorcé depuis quinze ans, se rappelle tout à coup qu'il a une fille et que la loi lui a donné le droit de la conserver pendant un mois près de lui. Il la fait venir. Ce sera pour lui une sensation nouvelle. La jeune fille, élevée dans la plus modeste des conditions, ne le connaît pas plus qu'il ne la connaît lui-même; elle n'a aucune raison de l'aimer. Mais, insensiblement, dans ce milieu

luxueux et charmant, elle se sent séduite et retenue non moins par tout ce qui enchante sa coquetterie de femme que par la tendresse de son père, qui, discrètement, sûrement, entreprend la conquête de cette petite âme, d'abord rebelle, et y arrive.

Le cas de cette jolie pièce est vraiment curieux. Comment faut-il l'entendre, comment les auteurs l'ont-ils entendue ? Comme une comédie doucement sentimentale, fantaisie aimable et fine, où l'on voit un homme léger, mais bon, gagnant le cœur de son enfant, que tant de motifs éloignaient de lui, et ramené lui-même, par ce trait d'union naturel, au souvenir de ses devoirs les plus chers ?... C'est bien ainsi qu'on l'a prise généralement, en effet... Tout ne semble-t-il pas, dans le déroulement adroit de cette action simple et attachante, nous y encourager ? C'est, a-t-on dit, le type des bonnes pièces d'autrefois, comme la foule les aime; elle y peut rire et pleurer tour à tour ; tout le monde y est sympathique : le père, jadis volage, mais la meilleure pâte d'homme ; la fille, sage, réservée, intelligente, ne voulant faire de la peine à personne, adorant sa mère, touchée des attentions de son père, fidèle à son fiancé, et sensible cependant, comme il convient, à une galante déclaration ; le fiancé, bon jeune homme, naïf et crédule; la mère, modèle des vertus domestiques ; il n'est pas jusqu'à l'ami intime du mari fêtard, fêtard lui-même, qui ne devient subitement le modèle des amoureux, au contact de la séduisante héroïne, et même jusqu'à son amie intime, la cocotte, qui ne mérite toute notre indulgence par la façon gentille dont elle se laisse mettre à la porte pour céder le pas à la nouvelle venue. Ah ! l'agréable roman, si vraisemblable, soulevant, sans secousses brusques, le plus délicat problème de conscience qu'une fille puisse poser à son cœur : peut-on repousser un père qui réclame l'amour de son enfant, eût-il négligé pendant longtemps de le mériter? Peut-on abandonner, d'autre part, une mère qui a souffert de longues années d'isolement et de sacrifices? Que faire? Une seule chose : réunir les deux êtres que les tempêtes de la vie avaient séparés, et suivre la voix du destin, qui veut que la jeunesse aille vers la jeunesse, c'est-à-dire vers l'avenir, selon la grande loi d'ingratitude humaine, si tragiquement mise en scène dans la *Course du Flambeau*, que nous rencontrerons plus loin. La comédie de MM. Guinon et Bouchinet arrive à la même conclusion que celle de M. Hervieu. C'est la *Course du Flambeau* montée en épingle.

Mais est-ce bien ainsi, réellement, que les auteurs l'ont entendu?

Cette comédie sentimentale et indulgente n'est-elle pas plutôt, elle aussi, une satire, une satire cruelle contre l'Argent?... Regardez de plus près ces personnages, en apparence si sympathiques : ils sont odieux! Ce père n'attire à lui sa fille que pour se procurer une distraction; il la séduit comme on séduit la dernière des femmes, en faisant briller à ses yeux son luxe, en la couvrant de toilettes et de bijoux; cette jeune fille, après quelques « manières », pour la forme, n'hésite pas un instant à planter là sa mère et sa vie simple, et plaque de même son pauvre fiancé pour épouser un viveur riche; et la mère enfin, cette mère sans dignité, qui, sous prétexte de venir chercher sa fille, court chez son ex-mari, qu'elle sait riche, et qui, elle le devine bien, ne voudra pas lui rendre sa fille, et l'attendrira, et la retiendra, elle aussi, par l'appât de son luxe, non moins facilement qu'il a su retenir sa fille, cette mère ne vaut guère mieux... Tristes personnages, triste humanité!... Le veau d'or est toujours debout!

***

ALFRED CAPUS

Dans la foule des auteurs qui, avant tout, recherchent le succès par l'agrément de pièces adroitement agencées, tour à tour plaisantes et sentimentales, bâties sur un peu d'observation et sur beaucoup d'invraisemblance, il convient de mettre à part, un peu au-dessus des autres, M. Alfred Capus et M. Maurice Donnay. Ils constituent, en quelque sorte, une espèce originale de dramaturges, qui se sont tracé comme programme de faire la satire de la société avec indulgence et avec esprit, plutôt que de la peindre en moralistes bougons. Détestent-ils beaucoup, en leur for intérieur, les vices qu'ils mettent en scène? On peut en douter. Il semble même parfois qu'ils aient pour dessein de les faire aimer.

M. Capus s'est fait, plus encore que tous ses confrères, — et avec, d'ailleurs, parfois, infiniment plus de talent, — une spécialité de cette sorte de pièces qu'on a coutume d'appeler en dehors de Paris, avec un peu d'envie, la « pièce parisienne ». Une mousse légère, une vivacité pétillante, un badinage élégant, ironique et peu

profond, qu'encadre un spectacle brillant : telles sont les conditions de ce genre dramatique; et telles sont les habituelles qualités des pièces de M. Capus.

On a appelé M. Capus un homme heureux, non pas uniquement parce qu'il ne connaît que le succès, mais parce qu'il a mis en pratique, dans son théâtre, l' « école du bonheur ». Il a imaginé une philosophie (car on appelle également M. Capus un philosophe!) qui ne voit de la vie que les beaux côtés et qui, sans se tourmenter, attend que vienne la chance — et n'attend pas longtemps. L'existence est, s'il faut en croire le tableau qu'il nous en fait, une chose facile, élégante, bonne, où tout s'arrange. On comprend à quels mensonges il a dû avoir recours pour nous faire prendre cela pour de la réalité, et de combien de conventions, d'artifices, d'invraisemblances, d'héroïsmes impossibles, de sacrifices imaginaires et de dévouements fous est composé le monde artificiel dont il la peuple.

Mais ce qu'il y a d'extraordinaire, c'est que le public, au lieu de se révolter contre ces mensonges, les a trouvés adorables et a cru de très bonne foi tout ce qu'il a plu à cet indulgent philosophe de lui conter. Il a ri, et pleuré même, — oui, pleuré! — avec ses marionnettes. Autrefois, ce même public avait soif de vérité; le théâtre qu'il aimait, c'était le théâtre impitoyablement morose, amer et brutal. Puis il s'en est dégoûté; comme cela ressemblait trop à de la vie réelle, il a trouvé que c'était faux; et maintenant, devant l'agréable chimère que lui sert, toujours la même, deux ou trois fois par an, sous des titres différents, M. Capus, il s'écrie : — « Comme c'est vrai! » Au fond, il ne le pense certainement pas; mais cela lui fait tant de plaisir!... N'est-ce pas Jean Lorrain qui a dit : « Le succès du théâtre de M. Capus, c'est le besoin des digestions faciles »?

La philosophie de l'indulgence, dont s'est fait gloire l'auteur de la *Veine,* on l'a confondue avec la philosophie de la bonté, qui est bien différente, de même que les héros de M. Capus, qui parlent quelquefois d'énergie, mais en riant, confondent trop volontiers la « bonne humeur », un peu lâche, qu'ils affectent en regardant passer les catastrophes, avec la volonté, qui lutte contre elles et sait réagir. Cette prétendue philosophie, c'est la philosophie de l'égoïste, de l'arriviste sans scrupules, qui se « f... de tout » et ne paie pas ses dettes.

M. Capus a trouvé là une « veine » productive. Lui qui, un jour,

dans un article du *Figaro* (car il ne résiste pas au plaisir de faire de temps en temps du journalisme, même politique), attaquait violemment le président Magnaud — cet autre apôtre de l'indulgence, pourtant ! — en l'accusant d'asseoir son autorité de bon juge sur « l'ardeur de la réclame, l'outrance, l'ostentation, la publicité sous toutes ses formes », n'a jamais négligé pour lui-même ces moyens-là, propres à flatter les caprices de ses contemporains, à s'assurer leur approbation et à encaisser de fortes recettes. Au lieu de conquérir sa renommée par le respect de son art, il a préféré être un amuseur. A cet égard, il a atteint son but pleinement. Une revue rapide de quelques-unes de ses pièces nous édifiera sur son esthétique et sa moralité.

Voici les *Passagères*. C'est extraordinairement « amusant ». La pièce est bâtie sur une tête d'épingle, — j'allais dire sur une tête de linotte, celle de son héros, — tête sans cervelle et sans caractère. Presque tous les héros de M. Capus sont ainsi. Sous prétexte de nous démontrer que les hommes d'aujourd'hui sont « cruels » envers les femmes, l'auteur nous présente un monsieur d'âge mûr qui tombe dans les bras de toutes les femmes qui les lui ouvrent. Il en est fort ennuyé ; mais il ne peut s'en défendre : c'est un homme si bon si et serviable ! Sa femme, à lui, — car il est marié, — n'est pas moins bonne. Elle ne cesse de lui pardonner. Et voilà au fond toute la pièce. Je me demande en quoi tout ceci prouve que la génération masculine d'aujourd'hui est plus insensible que celle d'hier. Je doute fort qu'il y ait, même aujourd'hui, beaucoup d'hommes, même très « cruels », même très honnêtes, qui refuseraient de tomber dans les bras de femmes qui les leur ouvriraient, — à moins que ces femmes ne soient laides, ce qui arrive généralement. Quand les femmes sont jolies, elles ne font pas de telles avances : elles n'ont pas besoin de çà.

Les *Passagères*, si elles tendaient à prouver quelque chose, prouveraient plutôt que les hommes d'un âge mûr sont plus séduisants que les jeunes. Cela est flatteur pour les premiers, et, quant à moi, j'en serais enchanté. Mais cela est-il bien vrai ? Elle prouverait ensuite que toutes les femmes, mûres également, en possession de maris de cet âge, doivent leur pardonner (« avec les premières rides, dit M. Capus, la confiance doit revenir »)... Cela n'est pas moins flatteur pour elles, ni moins consolant. Mais cela, aussi, est-il bien vrai, — et surtout bien vraisemblable ?...

Non, tout cela n'est ni vrai, ni vraisemblable, à de très rares

exceptions près, — ni les jolies femmes qui tombent dans les bras d'hommes mûrs, ni les épouses qui sourient et pardonnent, ni tant d'amour, tant de confiance, tant d'indulgence et tant de bonté... Mais combien cela plaît au public, — au public d'âge mûr, surtout, — de se l'entendre dire! Il ne s'en lasse point. Aussi M. Capus le lui dit-il dans chacune de ses pièces. Il avait commencé à le lui dire dans les *Maris de Léontine*. Cette pièce, très « bien faite », date de 1900; déjà l'auteur affirmait le système de philosophie optimiste qu'il a pratiqué tout le long de son théâtre. Simple fantaisie, ne prétendant à rien, si ce n'est à blaguer gentiment le divorce. Un homme divorcé est resté l'ami de son ex-épouse et devient celui de son successeur... Hélas! le voilà dès lors plus esclave que jamais, lui qui espérait être libéré! La situation est piquante, et l'auteur l'a traitée avec une bonne humeur charmante. L'homme faible incapable de résister aux femmes nous apparaît là tout entier, tel que nous le verrons dans la suite; mais jamais M. Capus ne nous l'aura montré si humain, si naturel que dans cette fantaisie qui n'est si plaisante que parce qu'elle a tout de même quelque chose de la vie. Ailleurs, le personnage semblerait lâche, sans caractère et sans ressort; ici, il nous paraît être vraiment la victime des événements et, plus encore, de son cœur.

Ainsi, avec un sujet d'où peut naître, suivant l'angle sous lequel on l'envisage, un drame ou une bouffonnerie, M. Capus arrive à faire, adroitement, quelque chose de très aimable, de très doux, de très sentimental et de très souriant, qui nous conduit à cette inévitable conclusion que l'existence est ainsi faite, qu'il n'y a rien à y changer, et que tout est bien pourvu qu'on le prenne du bon côté.

Dans les *Deux Écoles* aussi, le héros est un homme faible, incapable de résister au plaisir qui s'offre, tombant dans tous les bras et sur toutes les lèvres, se repentant sans cesse, et, malgré tout, adoré de sa femme, qui lui pardonne toujours. Sans se donner la peine d'imaginer de très savantes complications, l'auteur a, tout simplement, laisser les événemenfs suivre leur cours régulier et logique, en cherchant le moyen dont ils pourraient le mieux s'arranger. Ce moyen, c'est que l'homme qui trompait sa femme fût un très brave homme; que la femme fût une excellente personne; que la séparation à laquelle tous les deux se sont résolus, parce que les conventions mondaines le voulaient ainsi, ne

changeât rien à leur caractère aimable; qu'un hasard les remît en présence; qu'ils reconnussent mutuellement qu'ils avaient toujours du goût l'un pour l'autre; que le brave homme consolât l'excellente femme; que l'excellente femme se résignât avec joie à continuer d'être trompée; et que tout enfin se terminât à la satisfaction générale. — « Ah! pensent les maris qui sont dans la salle, voilà au moins un auteur qui connaît la vie! »

L'*Oiseau blessé* nous montre également un bon mari qui trompe sa femme et une bonne femme qui pardonne. Car les pièces de M. Capus ne varient guère, en somme. Elles aboutissent presque toutes au même point d'arrivée; le point d'où elles partent, seul, diffère. Cette fois, il s'agit d'une pauvre fille abandonnée. Le public a toujours éprouvé, pour les pauvres filles abandonnées, — au théâtre du moins, — une vive sympathie. Enfants perdus, ou enfants trouvés (ce qui est tout un), enfants martyrs, orphelines, filles trompées par d'indignes amants, excitèrent de tout temps sa bienveillante pitié. Certains opéras même, comme *Faust* et *Mignon*, lui ont dû leur invraisemblable fortune. Dans le gros mélodrame, les exemples abondent; les *Deux Orphelines* sont, grâce à leur titre, deux fois célèbres...

Il ne dépendait que de M. Alfred Capus de conquérir, pour son *Oiseau blessé*, la même célébrité. Cet « oiseau » a été la proie d'un oiseleur cruel, qui l'a percé d'une « flèche empennée ». Cette flèche est — vous l'avez deviné sans peine — un enfant. Car l'oiseau dont il s'agit est une femme. Puis, l'oiseleur s'en est allé, sans plus songer à sa victime. Heureusement, celle-ci, guérie, débarrassée de la flèche, qu'elle garde comme un souvenir à la fois doux et amer, n'a point perdu courage. Elle a même retrouvé dans son énergie la conviction intime qu'elle ne mérite aucun reproche pour s'être exposée imprudemment, comme elle le fit, au carquois de l'oiseleur... De pareils principes sont admirables chez M. Capus, qui nous avait habitués à un déterminisme plus indifférent. Mais M. Capus a lu La Fontaine : il sait que, parfois, les oiseaux blessés prennent leur revanche sur les oiseleurs :

Souvent il vous arrive un sort comme le nôtre!

Et il se propose de nous montrer que, pareillement, le cœur des pauvres petites femmes, mises à mal par des amants sans scrupules,

est un abîme de rancœur et prépare contre les hommes des vengeances terribles.

Certes, il ne pouvait s'agir, en l'occurrence, de vengeances banales : le revolver ou le vitriol sont des moyens de mélodrame indignes de la comédie parisienne. Il y a mieux que cela : ce que j'appellerais la vengeance psychologique, la vraie revanche des femmes, qui rendent œil pour œil, qui font souffrir ce qu'elles ont souffert, et dont l'âme, autrefois accueillante et généreuse, devient soudain méchante et cruelle, non pas seulement pour ceux qui l'ont blessée, mais pour tous les autres, pour les innocents comme pour les coupables... Tant pis pour les hommes qui tombent sous leurs coups !

Il y avait là une idée intéressante : Ariane changée en Circé ! Voyons quel parti l'auteur en a tiré. La petite Yvonne Janson, l'oiseau blessé, est jolie, séduisante, elle a de la race et elle dit bien les vers; elle n'a qu'à paraître, tous les hommes sont à ses pieds. Ainsi armée, elle n'aura pas de peine à se venger de sa blessure. Dans un salon où elle va réciter des fables, elle rencontre un homme charmant, sur le retour, donc particulièrement inflammable, qui s'enflamme en effet et veut se charger de l'avenir dramatique de la jeune débutante. Quoi de plus naturel qu'un homme aimable à ce point cherche à obtenir sa petite récompense? Le contraire serait surnaturel. M Capus appelle cela « la fatalité » : c'est un beau mot, renouvelé des Grecs, et qui excuse bien des choses. C'est sur cet homme charmant que l'oiseau blessé exercera sa vengeance. Pourquoi, si ce n'est pas lui qui l'a blessé? N'importe : pour le plaisir de blesser à son tour... Malheureusement, Yvonne a bon cœur : elle n'a pas le courage d'être longtemps cruelle : elle voit son adorateur malheureux, et cette vue l'attendrit. Car lui aussi, il a bon cœur. Il est marié, et sa femme, qui connaît sa liaison, se désole; et comme il aime sa femme, tout en aimant Yvonne, il ne sait de quel côté se tourner; il ne veut faire, à l'une et à l'autre, nulle peine, même légère... Et alors, tous les héros se sacrifient : Yvonne s'en va, son amant la laisse partir, et l'épouse pardonne. Et la comédie finit au point précis où elle avait commencé. Peut-être eût-elle bien fait de ne pas commencer du tout.

« La condition d'existence de l'homme bon, disait Nietszche, c'est le mensonge, ou, pour mieux dire, la volonté de ne pas voir comment la réalité est faite... L'optimiste est peut-être plus nui-

sible que le pessimiste. Les hommes bons ne disent jamais la vérité... Ils sont le commencement de la fin... C'est l'espèce d'homme la plus dangereuse... Quel que soit le dommage qu'occasionnent dans le monde les calomniateurs, le dommage causé par les bons est le dommage le plus grand. »

Ceci a tout l'air d'un paradoxe; et je le préfère ainsi. M. Capus et Nietszche ne sont pas hommes à s'entendre. Si les héros de M. Capus n'avaient pas été si bons, nous aurions certainement assisté à un drame pénible, à une histoire de « rivales » comme nous en ont conté tant d'autres; Yvonne, l'ex-oiseau blessé, aurait martyrisé à plaisir son fol amoureux; elle aurait insulté sa femme, et, pour finir, un des trois se serait tué, très probablement, ce qui eût été un dénouement assez quelconque. La façon dont M. Capus nous présente l'histoire est, n'en déplaise à Nietszche, beaucoup plus congrue; et elle est ma foi, très humaine.

Les hésitations de ces cœurs faibles, incapables d'action, flottant entre le devoir et la volupté, si elles sont dramatiquement peu attachantes, les irrésolus n'ayant jamais été, au théâtre, très sympathiques, combien sont-elles tout de même l'image de la réalité! Nous avons tous connu de ces caractères d'hommes impressionnables, un peu fats et sensuels, prompts à s'amouracher d'une femme qu'ils ont tout lieu de croire, par ses antécédents, facile à conquérir, s'empêtrant peu à peu dans une intrigue agréable, qui flatte leur amour-propre, et très embarrassés quand ils s'aperçoivent que les choses vont se gâter. C'est l'histoire de tous les jours. Que de maris « modèles » se sont reconnus dans cette aventure! Ah! si ce beau séducteur était vraiment amoureux d'Yvonne, quand sa femme lui-dit : « Gardez-la! », il lui répondrait : « Je la garde! ». Mais son repos, sa situation dans le monde, sa réputation, qu'en faites-vous? Et qu'en ferait-il? Que de troubles, que d'embarras il se créerait à lui-même! Dame! dans la vie, il faut d'abord songer à soi!... Et si Yvonne était vraiment amoureuse de son amant, elle lui dirait : « Je te garde! »; elle ne s'en irait pas, au premier signe, elle résisterait, elle s'accrocherait, — elle mourrait peut-être. C'est ainsi qu'on faisait jadis, au temps où l'on s'aimait. Mais on ne s'aime plus aujourd'hui, si ce n'est dans le mélodrame et dans l'opéra. Et les héros de M. Capus, très modernes, ne sont pas des amoureux. Ils suivent un caprice, ils obéissent au hasard, à la veine, à la chance, bonne ou mauvaise; ils se disent : « Qu'importe! Laissons faire; tout s'arrangera ». Ils n'ont pas beaucoup de scrupules,

pas beaucoup de vice, pas beaucoup de vertu. Ils se laissent vivre. Ils sont modernes. Et le public, sortant du théâtre, peut rentrer chez soi l'âme tranquille et dormir sans remords.

Mais voici qu'un jour M. Capus s'est pris d'une noble et haute ambition. L'auteur de la *Veine*, voyant tous ses confrères entrés à l'Académie française, s'est dit qu'il y entrerait, lui aussi. Or, pour entrer à l'Académie française, il n'y a, vous le savez, qu'un moyen : on fait représenter rue de Richelieu une pièce sérieuse, — je n'ai pas dit une bonne pièce. M. Capus a donc écrit la pièce, et cette pièce a tout de suite été jouée. Elle a pour titre : *Les Deux Hommes*. Hélas ! c'est la moins bonne qu'il ait écrite.

M. Capus n'était pas un auteur grave. Il essaya de l'être. On lui reprochait de faire du vaudeville, mêlé d'un peu d'observation et de beaucoup d'esprit; on lui reprochait surtout son optimisme, sa « philosophie de l'indulgence », si proche de la philosophie du « je m'en fichisme ». Et alors, il voulut prouver qu'il savait, tout comme un autre, intéresser le public par une œuvre forte, morale, où il ne mettrait que très peu d'esprit, très peu de vaudeville, et qui serait presque ennuyeuse. Il dut chercher longtemps pour trouver un sujet. Ce sujet ne se présenta point à lui comme un coup de génie; il ne fut pas déterminé à le traiter par un enthousiasme irrésistible, comme le serait celui d'un artiste épris de son art, qui veut exprimer et faire partager son émotion. Le but à atteindre, c'était la Comédie-Française, puis l'Académie. M. Capus fit ce qu'il est convenu de faire pour conquérir l'une et l'autre. Il ramassa un sujet quelconque, le sujet classique et traditionnel : un chassé-croisé de personnages, animés de sentiments contraires. Imaginez un mari volage et sot qui délaisse sa femme, très honnête, pour une courtisane, — l'ange du bien et l'ange du mal, la vertu et le vice. Tandis que le mari devient, nécessairement, la proie de l'ange du mal, la femme honnête sera aimée, non moins nécessairement, par un autre homme, la fameuse « âme-sœur », incarnant les plus hautes qualités du cœur et de l'esprit. Mais l'honnête femme résistera, faut-il le dire, à la tentation. Tous les personnages, d'ailleurs, sauf un, seront sympathiques : on plaindra le mari volage; on admirera l'homme supérieur; on pleurera la femme abandonnée; — il n'y a que la courtisane (le traître indispensable) qui sera détestée.

Vous avez la sensation, n'est-ce pas, d'avoir lu cela quelque part, dans quelque roman-feuilleton, et vous en êtes ravis probablement...

Tous ces personnages, vous les avez rencontrés déjà un peu partout, même dans les pièces de M. Capus; seulement ils étaient moins graves; ils n'avaient pas peur de faire rire. Dame, que voulez-vous! Ils savent maintenant qu'ils jouent à la Comédie-Française et que leur maître veut être académicien. Et puis, M. Capus ne se fit point faute d'annoncer qu'il leur avait confié une haute mission. « A tous les plans de la société, dit-il, il existe deux courants qui circulent en sens inverse (va pour les courants qui circulent!)... De plus en plus, une séparation morale s'établit entre les caractères... D'une part, des individus âpres, actifs, sans conscience, acharnés à la recherche de la jouissance immédiate; d'autre part, des êtres inquiets, scrupuleux, mal armés, répugnant à la lutte... » Ce sont « les deux hommes » de M. Capus. Vous voyez d'ici la grandeur du sujet... Malheureusement il ne suffit pas à un auteur de déclarer que sa pièce a une haute portée : il faut que cette portée se dégage toute seule et s'impose. Or, nous venons de voir à quoi, en réalité, le programme de M. Capus se réduit, — à une banale opposition de fantoches, ficelés et truqués selon les vieilles recettes.

La seule figure intéressante de l'œuvre, et qui la fait vivre un peu, c'est la femme honnête, Thérèse, indulgente, bonne conseillère, compagne avisée, résignée à son sort, et fidèle sans affectation. Vainement M. Capus a-t-il essayé de nous la rendre, sans le savoir, antipathique, en plaçant dans sa bouche des phrases de ce genre : « Nous ne sommes pas les maîtres de nos sentiments et de nos pensées; nous les trouvons dans notre cœur et dans notre sang, et ils nous viennent du cœur et du sang de ceux qui nous ont créés. Mariage, famille, devoir, pour des êtres comme vous et moi ces mots-là ont un sens profond! » Entendez-vous le philosophe qui parle à la tribune avec un tremolo dans la voix? Heureusement, cela ne dure pas. Thérèse n'en remplit pas moins toute la pièce de son charme doux, de sa gracieuse sensibilité. Il aurait fallu appeler cette pièce : *Une Femme*, et le titre alors eût été justifié; et la vraie pensée de l'œuvre, celle que les déclarations de l'auteur lui-même ont amoindrie, se fût affirmée. Cette pensée, c'est le désaccord, dans le mariage, entre des tempéraments et des aspirations contraires, aboutissant à des catastrophes. Si M. Capus n'eût pas été si pressé de planter le premier jalon de sa candidature à l'Académie, il aurait mis cette pensée en relief, sans l'embrouiller avec d'autres, qui n'avaient que faire, et il aurait écrit peut-être une

pièce vraiment touchante. Nous parlerons, à propos d'*Amoureuse*, du maladroit amour d'épouses égoïstes et incompréhensives, créant, dans les unions les plus tendres, des malentendus cruels, et nous verrons avec quelle admirable puissance de vérité M. de Porto-Riche a dépeint ce type de femme, captivant et douloureux. La Thérèse des *Deux hommes* est le type absolument contraire, l'idéal à opposer exactement à l'*Amoureuse* de M. de Porto-Riche. Si elle avait épousé le mari d'*Amoureuse*, cela eût fait le ménage le plus délicieux !

Épouse de l'arriviste Champlin, Thérèse forme avec celui-ci le couple — si joliment mal assorti — que l'on est presque toujours certain de rencontrer dans les pièces de M. Capus. Les *Passagéres*, les *Deux Écoles*, bien d'autres encore, nous avaient montré cet homme faible, incapable de résister à l'attrait du plaisir, et cette femme aimable et indulgente, toujours pardonnant, ou prête à pardonner, des fautes que sa rigueur aurait rendues irréparables. « Pauvre garçon ! » soupire Thérèse, en voyant son mari s'éloigner d'elle à jamais. Et celui-ci hésite encore, ne demanderait pas mieux que de rester, mais n'a pas le courage de ne pas partir... M. Capus avait là tout ce qu'il lui fallait pour que sa pièce « finît bien », comme d'habitude... Le mari serait tombé, repentant, dans les bras de sa femme. . Mais ce dénouement, qui aurait tant satisfait le bon public, n'aurait pas eu l'air assez « dans le train... » « N'oublions pas, s'est dit M. Capus, que nous sommes à cheval, — pardon ! que nous sommes un auteur moderne ; nous devons faire, cette fois, autre chose que ce qu'on nous reproche de faire tout le temps... Si tout s'arrangeait, à la fin, ma pièce serait vraiment trop « vieux jeu »; la mode est aux fins qui ne finissent rien; suivons la mode ! » Cette fois, M. Capus a manqué de flair. En voulant être « dans le train », il a gâté ses affaires... Ne forçons pas notre talent, a dit le Bonhomme.

Avec presque autant d'ambition, mais plus adroitement, et plus aisément, en se ressaisissant un peu, M. Capus a écrit l'*Aventurier*, qui peut passer pour un compromis habile entre son ancienne manière et ses aspirations nouvelles. Ce titre de l'*Aventurier* fait songer tout de suite à quelque figure farouche de vagabond en révolte contre la société. Il n'en est rien. Le héros n'est pas un être de cette trempe-là : c'est, pareil à tous les héros de M. Capus, un brave garçon, qui se défend avec soin d'avoir commis le moindre geste incorrect; il est parti pour l'Amérique avec peu d'argent; il

y a gagné à peu près un million, ce qui n'est guère par le temps qui court, sans se donner beaucoup de peine et grâce au hasard, qui l'a favorisé. Il n'y a pas, dans tout cela, de quoi crier au miracle. Cet aventurier est un gentil héros de roman, pas davantage, comme nous en avons vu tant, même dans le théâtre de M. Capus. Les idées modernes « d'expansion », alors dans l'air, lui ont porté obligeamment un lustre étranger, dont il s'est bien trouvé; et son âme n'est point façonnée sur un autre patron que les âmes des autres hommes, qui ne viennent pas de si loin En réalité, ce n'est même pas lui qui est la véritable raison d'être de la pièce; et celle-ci est moins encore l'étude d'un type ou d'un caractère; le point important de l'affaire, c'est l'histoire même qui nous est contée d'un honnête industriel qu'un providentiel voyageur a sauvé de la ruine et du suicide. Ce voyageur aurait très bien pu ne pas être un aventurier, — et même ne pas avoir voyagé du tout... Le principal, c'est qu'il eût des économies et qu'on pût le décider à les lâcher, moyennant un bon mariage.

Au reste, M. Capus, qui adore l'actualité et à qui l'actualité a toujours réussi, n'a pas été fâché de profiter des bonnes intentions qu'on lui a généreusement octroyées. Il a laissé dire partout qu'il avait élargi sa manière et fortifié son optimisme. Il s'est même un peu persuadé à lui-même que sa coutumière philosophie du « laissez faire, tout s'arrangera » déguisait les principes de la plus sauvage énergie et de la plus indomptable volonté; et il s'est efforcé aussitôt de nous en convaincre par d'importantes déclarations. Les bohêmes les plus débraillés et les plus veules de son théâtre et de ses romans ne parleront désormais que de courage, de travail et de rédemption. On les voit entrer dans la vie les poches vides et en sortir tout cousus d'or. M. Capus a même écrit, à ce propos, un roman, intitulé *Robinson*, qui est comme la préparation de sa comédie l'*Aventurier*. Nous y voyons un excellent jeune homme, aux prises avec l'existence, parvenir à l'amour, au bonheur et à la fortune en moins de temps qu'il n'a fallu pour l'écrire. Seulement, ces héros ont toujours, pour les conduire et les assister dans les circonstances critiques, tellement de chance que rien ne nous prouve que ce n'est pas cela, en somme, qui les a faits ce qu'ils sont. Étienne Ranson, l'Aventurier, dans le récit de ses aventures, nous confie ingénument que c'est au simple hasard qu'il a dû le coup d'audace qui a commencé sa fortune. En somme, il continue la série. il a rencontré la veine, et il l'a saisie au passage. C'est ainsi

que les lutteurs de M. Capus triomphent de la vie... Il est vrai qu'il y a tant de gens qui la laissent passer !

L'*Aventurier* finit « bien », comme dans le théâtre de Scribe, par le traditionnel mariage. On a déploré cette concession à la convention. Une fois de plus, tout s'arrange : Étienne Ranson épouse la fiancée d'un autre, qu'il aimait et qui ne l'aimait pas : moyennant quoi il donne sa galette. Au fond, je le sais, ce trafic n'est pas très propre. M. Capus l'a senti, et s'est donné beaucoup de peine pour le dissimuler. Il a tiré l'Aventurier de cette situation difficile; son caractère en sort sain et sauf; mais la jeune personne qui, pour l'épouser, plaque le monsieur qu'elle avait juré d'aimer jusqu'à la mort, quoi qu'il advienne, est bien peu sérieuse. Mais bast ! Il fallait empêcher que le public ne devinât le dénouement dès le premier acte, et M. Capus n'a pas hésité à gratifier la pauvre fille d'un cœur dont les meilleures raisons ne sauraient excuser la très équivoque légèreté...

Tout cela, en somme, n'a pas grande importance. Bien plus, si la pièce s'était terminée mal, ou à moitié, le public aurait été dans la consternation. Vous figurez-vous Étienne Ranson refusant de donner son argent et laissant son cousin se suicider ? Vous figurez-vous seulement Marthe épousant le petit député, au lieu d'épouser le généreux donateur ? Dans le premier cas, on n'eût pas manqué de traiter l'Aventurier d'homme barbare et sans cœur : dans le second, M. Capus aurait dû inévitablement ajouter à sa comédie un acte, où il nous aurait montré Marthe devenue la maîtresse d'Étienne et, finalement, tuée par le mari vengeur ; — mais alors, que fût devenue la morale des familles ?

De cette morale, M. Capus, fort délibérément, a fait bon marché dans *Un Ange;* et — j'ai presque honte de le dire — cela lui a beaucoup mieux réussi. Il y a retrouvé toute la grâce — sa grâce personnelle — qu'il avait failli perdre dans les *Deux Écoles*. Le cas, d'ailleurs, est assez spécial ; et je crois bien que la faute en est aux circonstances qui ont amené l'auteur à écrire cette pièce. Il l'a écrite, non plus, cette fois, pour faire œuvre de moraliste, ni pour pousser sa candidature à l'immortalité, mais pour faire plaisir à ses interprètes, qui la lui avaient gentiment demandée ! Le plus souvent, une pièce écrite « sur mesure » est mauvaise. Ce procédé, si fréquemment utilisé par les auteurs en vogue, est plein de dangers ; il enfante des œuvres artificielles, qui tombent en poussière dès que les artistes les remisent dans leur tiroir. Mais il a aussi ses

avantages, — celui, d'abord, d'assurer le succès de la pièce, et ensuite, parfois, d'inspirer l'auteur : il a, devant les yeux, pendant qu'il écrit, l'image ce ses héros, en chair et en os; il les dépeint, avec leur physionomie, leur voix, leurs tics, tels qu'il les voit très réellement; ce n'est pas du « chiqué », c'est de la vie... Vie un peu spéciale, si l'on veut, mais vie tout de même. Je me demande même pourquoi l'auteur ne poursuit pas jusqu'au bout la franchise de ce travail d'après nature, en donnant à ses personnages, non pas des noms quelconques d'emprunt, mais ceux de ses propres interprètes, qui lui servirent de modèles. Pourquoi, par exemple, dans *Un Ange,* M. Alfred Capus, au lieu d'appeler ses héros Antoinette Lebelloy, le baron de Saintfol, et ainsi de suite, ne les appellerait-il pas, pour tout de bon, Ève Lavallière, Albert Brasseur, etc.?... Cela simplifierait tout à la fois l'affiche et la vraisemblance.

Si jamais pièce fut composée ainsi, c'est bien celle-là. Or, cette méthode de composition, loin d'avoir été nuisible à l'auteur, ne lui fut jamais aussi favorable. Depuis quelques années, en effet, M. Alfred Capus donnait à ses amis de vives inquiétudes : à force de s'entendre dire qu'il était le père d'une philosophie nouvelle, d'une sorte d'optimisme désenchanté, cachant beaucoup de profondeur sous ses apparences frivoles, il avait fini par le croire. Son désir d'entrer à l'Académie était venu accentuer déplorablement cet état d'âme. On pouvait tout craindre d'une aussi fâcheuse évolution, qui en avait déjà perdu bien d'autres. Quelqu'un rappelait naguère le cas de Marivaux, reçu à l'Académie française par l'évêque de Sens, Mgr Languet de Gergy, qui, dans son discours, avait parlé de son « bon cœur », de son « aimable caractère en société », et n'avait rien dit de ses pièces : Marivaux, humilié, crut à un blâme et, pour effacer dans l'esprit de ses collègues la détestable opinion qu'ils avaient de lui, il les accabla de *Mémoires,* de *Réflexions morales,* d'un tas d'opuscules très graves et horriblement ennuyeux. La postérité y perdit certainement plus d'un chef-d'œuvre. Grâce au ciel, M. Alfred Capus, lui, s'est ressaisi. Les yeux malins d'Ève Lavallière et la voix si drôlement enrhumée de M. Brasseur l'ont rappelé au sentiment de ses devoirs. Il a écrit pour eux une pièce, en songeant à eux uniquement, et sans se préoccuper le moins du monde d'être un auteur profond. Cette pièce ne pouvait être que très fantaisiste et très joyeuse. Même si elle eût été autrement, dans les intentions de M. Capus, ses interprètes se seraient chargés de la remettre au point.

La critique parisienne, qui tient fort à ses idées, et ne les lâche pas volontiers, s'est évertuée à démontrer que M. Capus, en écrivant *Un Ange,* avait fait œuvre de psychologue. A l'en croire, le personnage d'Antoinette est « un caractère » et donne à la comédie une haute portée... Le titre seul, *Un Ange*, semble tout plein d'intentions malicieuses. Il s'agit d'une femme, bien entendu, comme dans les *Deux Écoles,* mais dans un sens évidemment ironique. Du temps de Clara Gazul, on disait sans ambages : *Une femme est un diable.* Aujourd'hui on y met plus de formes, pour dire la même chose. Donc, la femme en question, qui est un ange, est insupportable ; on l'adore, et l'on ne peut pas la souffrir ; elle a tous les défauts, qui font d'elle quelque chose d'irrésistible et de séduisant ; elle jette l'argent par les fenêtres et son bonnet par-dessus les moulins ; elle est incohérente, honnête, — à sa manière, — bourrée de scrupules : un monstre enfin, tout à fait charmant, du moins s'il faut en croire les mines, les gestes, la voix et les yeux d'Ève Lavallière. Or, M. Capus étant un philosophe, on a affirmé qu'il avait voulu nous montrer, en cette vision férocement ironique, l'humanité moyenne, médiocre, sèche, sensuelle, dénuée de sens moral, veule et sans courage... Ah ! comme il a dû s'amuser — presque autant que le public — de toute l'ambition qu'on lui a prêtée si bénévolement, plus grande encore et plus haute que celle qu'il eut jamais. La vérité, c'est qu'il serait difficile de soupçonner tout de même un écrivain aussi aimable, même s'il en faisait l'aveu, d'aussi graves desseins. Dans ses personnages, dans les sentiments qu'ils expriment, où voit-on l'ombre d'un sous-entendu ? Tout est clarté ; les âmes se révèlent à nos yeux, candides et sans voiles, illuminées de leur sereine indulgence, où n'apparaît nulle souffrance, — ou, du moins, si elle apparaît, c'est toujours avec un si gentil sourire ! — « Au fond, vous êtes gai », dit Antoinette à Saintfol, qui se désespère ; et elle ajoute : — « Vous souffrez gaîment ». Le mot est exquis. Il résume tout le système dramatique de M. Capus.

*
* *

M. Capus a écrit beaucoup de pièces. Un de ses amis, auteur dramatique et homme d'esprit comme lui, M. Pierre Veber, estimant sans doute qu'il n'en avait pas écrit assez, s'est avisé de déterrer un vieux roman ayant pour titre *Qui perd gagne*, qui avait

été le début de M. Capus dans la littérature, et il en a extrait une comédie en quatre actes. M. Capus l'a laissé faire, sans prendre garde que cette comédie allait être un peu la parodie de lui-même...

Dans le roman *Qui perd gagne*, en effet, M. Capus avait donné jadis, du premier coup, sa note personnelle. La plupart de ses œuvres, ainsi que nous venons de le voir, sont des variations plus ou moins heureuses sur le même thème; mais jamais peut-être ce thème ne fut exprimé par lui avec plus de franchise. M. Veber, soit respect, soit malice, a eu grand soin de ne l'atténuer en rien. Il n'y a pas un personnage de la comédie de M. Veber qui ne soit une fripouille. Or, voyez à quel point a été habile l'art de l'adaptateur : ce tas de drôles nous sont tous, à bien peu de chose près, sympathiques; ils nous intéressent; nous nous attachons à leur sort; cette pièce, qui devrait nous répugner, nous fait rire; elle est vraiment amusante, dans sa vérité légère, spirituelle et cinglante. A Paris, on l'a même prise pour une pièce « à clé », pour un tableau de mœurs, croquées d'après nature, pour des demi-portraits... « Chaque spectateur, écrivait M. Adolphe Brisson au lendemain de la première, se reconnaissait un peu dans ce miroir... » M. Brisson n'est pas aimable pour ses concitoyens!

Un monsieur sans le sou épouse sa blanchisseuse et vit de ses économies. Celle-ci le trompe avec un de ses amis intimes, qui, par reconnaissance, le met en relation avec un riche lanceur d'affaires. Sa position est faite, son avenir est assuré. L'ex-blanchisseuse continue à le tromper; il surprend les coupables, passe l'éponge, et tous trois s'en vont bras-dessus bras-dessous souper joyeusement. Il fonde un journal de chantage financier, et vole les gens; il est arrêté; heureusement, sa femme, toujours dévouée, rachète sa liberté au prix d'un marché qui ne lui coûte qu'un peu de complaisance. Le voilà remis à flot (ne sait-il pas nager?); il deviendra riche... Qui perd gagne.

Comment trouvez-vous cette histoire? Charmante, évidemment. Cependant, – à quoi tiennent le succès et les sympathies! imaginez un instant, s'il vous plait, cette même histoire avec des gens propres; car rien n'empêche que les personnages de la pièce de MM. Veber et Capus ne soient honnêtes au lieu d'être... ce qu'ils sont. Il n'y aurait presque rien à changer. Essayons :

Un brave garçon épouse une brave fille; ils mettent en commun le produit de leur travail. Un ami essaie de séduire la jeune femme; elle résiste; confus et repentant, l'ami met le brave garçon en

relation avec un riche financier, qui l'attache à sa personne. Sa position est faite : son avenir est assuré Mais l'ami, dont la passion n'est pas éteinte, est revenu à la charge; scène de séduction; le mari survient au moment où l'épouse indignée flanque une gifle à son séducteur, puis, ne voulant plus rien devoir de celui qui a essayé d'attenter à son honneur, lui jette à la face les bénéfices que ses relations lui ont procurés. Le riche financier entre à ce moment et presse dans ses bras son fidèle secrétaire, tandis que l'ami se retire en faisant un geste de menace. Le jeune ménage prospère. Le brave garçon a fondé un journal destiné à procurer de l'ouvrage aux ouvriers sans travail. Bientôt l'envie aiguise contre lui ses crocs venimeux; la calomnie attente à sa probité; on l'arrête. La pauvre épouse, seule, affolée, voit surgir soudain à ses yeux le tentateur... C'est de lui qu'est partie l'odieuse calomnie! Elle le confondra. Elle lui tend un piège : il y tombe; elle tient enfin la preuve de l'horrible machination. Elle chasse le traître... Son cher mari lui est rendu! Leurs malheurs sont finis. Le riche financier les comble de ses faveurs... Qui perd gagne.

Voilà l'histoire, revue et corrigée. Eh bien, je tiens le pari, cent contre un, qu'elle n'aurait sous cette forme aucun succès. Pourquoi ? Je tremble d'approfondir cette délicate question... Serait-ce, par hasard, que le vice est plus agréable à voir que la vertu, — ou que celle-ci n'est vraiment pas aussi aimable qu'on le dit ?

Dans le joli monde que nous présentent les auteurs de *Qui perd gagne,* l'immoralité, suivant la formule philosophique chère à M Capus, s'étale avec une sérénité qui en fait presque de la vertu. Si l'ex-blanchisseuse trompe son mari, ne croyez pas que ce soit parce quelle est vicieuse; non, c'est pour le bon motif, uniquement parce qu'elle l'aime et lui veut du bien. Son complice ne croit certes pas forfaire aux lois de l'amitié; au contraire : n'est-il pas tout prêt à partager ce qu'il gagne avec son ami, à abandonner même, pour le sauver de la prison, ses économies? Et le mari trouve cela, en somme, très naturel. On le lui prouve; il est raisonnable; il aurait mauvaise grâce à ne pas se laisser convaincre. Le lanceur d'affaires trouve, lui aussi, tout cela naturel. C'est un homme pratique. Pour lui, la véritable probité, c'est de ne pas se laisser pincer. Elle est, d'ailleurs, la seule vraiment acceptable à notre époque.

Et, à ce propos, une question m'embarrasse un peu. Je me demande pourquoi, dans les pièces de théâtre, quand on nous parle d'affaires financières, c'est toujours d'affaires véreuses qu'il s'agit. Les autres,

les bonnes, ne seraient-elles pas intéressantes? Les financiers qu'on met sur la scène sont inévitablement des fripons; n'y en aurait-il pas d'honnêtes sur la terre? En quoi ceux-ci ne seraient-ils pas susceptibles de nous émouvoir?... Prenez les autres professions : les auteurs les traitent toutes avec le plus grand respect. Quand ils veulent réunir dans un héros toutes les vertus, ils en font un ingénieur. Les médecins sont, du premier au dernier, des savants éminents; j'en cherche vainement un, au théâtre, qu'on ait représenté comme ayant tué son malade ou salé sa note. Les avocats se montrent parfois un peu prolixes; mais ils ont presque toujours infiniment d'esprit; ils débrouillent les situations les plus graves, et ils parviennent aux plus hautes fonctions. Les magistrats, s'ils en est quelques-uns de repréhensibles, comme dans la *Robe rouge*, ne le sont que par excès de zèle; la plupart sont des modèles d'intégrité et de justice. Les artistes — même les architectes — ont tous du talent, et beaucoup ont du génie. Il n'y a pas jusqu'aux épiciers que l'on ne représente comme les modèles des époux et des pères, et jusqu'aux journalistes eux-mêmes, influents et recherchés, que l'on ne pare des plus séduisantes qualités, sauf... s'ils ont le malheur de s'occuper de finance. On ne fait exception que pour les hommes d'affaires! Depuis l'Harpagon de l'*Avare*, qui pratique l'usure, jusqu'à l'Isidore Lechat de Mirbeau et au « Samson » de M. Bernstein, en passant par tous les Turcarets et tous les Mercadets du vieux et du nouveau répertoire, vous ne trouverez pas un seul manieur d'argent qui ne soit un gredin... Ne pensez-vous pas qu'il y a là quelque chose d'excessif?

Passe encore dans l'ancien répertoire. On pouvait admettre cette rigueur des auteurs dramatiques d'autrefois envers les financiers, généralement détestés et peu considérés, surtout des hommes de lettres, auxquels ils donnaient à manger. Mais les temps sont changés. Aujourd'hui, les auteurs sont devenus un peu aussi des hommes de finance; les pièces de théâtre sont des valeurs, et y a une Bourse où on les vend au plus offrant. Les dramaturges devraient montrer plus d'égards envers des gens que les mœurs littéraires nouvelles ont fait en quelque sorte leurs confrères.

***

MAURICE DONNAY

Avec plus de fantaisie encore que M. Capus, un esprit plus libre et plus brillant et, en outre, la constante préoccupation d'un « spectacle » donnant à la pièce la joie de hors-d'œuvre agréablement inutiles, M. Maurice Donnay s'est avéré un des satiristes les plus écoutés de la Bourgeoisie qui s'amuse et qu'il faut amuser en la taquinant. Poète, d'abord, il a commencé par nous parler, cela va sans dire, de l'Amour. Comme il avait de la littérature, l'idée plaisante lui vint un jour d'adapter à la scène française un des chefs-d'œuvre de la Comédie grecque : non parce que ce chef-d'œuvre est en dehors des siècles admirables, mais parce que ce chef-d'œuvre sans voiles lui donnait l'occasion de montrer et de dire des choses qui, sous sa seule signature, eussent paru intolérables aux chastes oreilles. C'était une gageure : il la gagna. S'il y avait eu scandale, M. Donnay s'en serait lavé les mains : le coupable, c'était Aristophane; qui aurait songé à se fâcher?... Ainsi naquit *Lysistrata*.

Un autre grand esprit, avant M. Donnay, s'était rencontré déjà sur ce terrain glissant avec l'auteur des *Guêpes* : Eugène Scribe. *Une femme qui se jette par la fenêtre*, c'est — à peu de chose près (il est vrai que ce peu de chose est un monde) — *Lysistrata*. Gabrielle a un mari insupportable, bougon, querelleur, toujours en guerre. Elle voudrait la paix, et ne peut l'obtenir. Alors, elle a recours au grand remède : elle refuse à son désagréable époux exactement ce que les Athéniennes refusèrent aux Athéniens en pareil cas. Le moyen réussit : c'est-à-dire que Gabrielle obtient la paix ; seulement, c'est elle qui cède avant...

Il ne faudrait pas chercher très loin pour découvrir d'autres rapprochements semblables. Je ne sais si Scribe pensa à *Lysistrata* en écrivant sa comédie; peut-être ne l'avait-il même jamais lue. En tout cas, il savait bien que le sujet qu'il traitait est de tous les temps. La paix dans un ménage n'est-elle pas aussi importante que la paix dans un État? Certes, et bien davantage même, répondront sans doute mes chères lectrices. J'en conviens. N'empêche que le but poursuivi par les femmes d'Aristophane, encore que les moyens fussent assez risqués, était singulièrement noble et honorable; et

la facilité avec laquelle elle réussirent, en cette occasion mémorable, prouve combien elles étaient aimées de leurs maris. Nos contemporaines pourraient-elles en dire toujours autant? Quand elles disent à leur époux : « Fichez-moi la paix! », ce n'est généralement pas dans une aussi noble intention, ni animées de sentiments aussi patriotiques.

M. Maurice Donnay, en adaptant la pièce d'Aristophane à la scène française, le fit avec un respect dont on ne se rend pas toujours bien compte. Il y mit beaucoup moins de son invention, ou plutôt de sa fantaisie, que ne le croient les spectateurs mal renseignés. Presque toute la pièce grecque se retrouve, très fidèlement traduite, dans la pièce française. Comme elle aurait été insuffisante pour remplir quatre actes, M. Donnay la compléta de scènes empruntées à d'autres comédies d'Aristophane, notamment aux *Acharniens* et à la *Paix;* et il y ajouta maints détails de « couleur locale », savoureux et précis. Il a fallu peu de chose pour que cette adaptation semblât une transposition satirique de personnages et d'événements très modernes, voire, çà et là, une simple parodie : les hommes n'ont décidément pas beaucoup changé. Et quant à « l'intrigue », qui ne se trouve pas dans l'Aristophane, et qui était nécessaire, elle est, sinon très authentique, sinon même très grecque, du moins très humaine, tout en étant très parisienne. Lysistrata a un amant; elle est la première à trahir dans ses bras le serment qu'elle a exigé de ses concitoyennes : voilà qui est, j'en conviens, peu aristophanesque, mais parfaitement féminin. Et puis, il n'eût pas été possible, n'est-ce pas, à un dramaturge français de concevoir une pièce, même d'après l'antique, où il n'y a pas un petit adultère.

Le mérite personnel de M. Maurice Donnay, c'est d'avoir compris le parti qu'il y avait à tirer, pour un auteur avisé, d'une œuvre comme la *Lysistrata* d'Aristophane. Qui oserait nier que cette adaptation fût, sous son apparence très littéraire, d'un caractère avant tout très licencieux? Nous ne rougissons pas; nous constatons simplement. Pour en justifier à cet égard le ton et le sujet, on ne pourrait prétendre qu'elle ait un but patriotique... Ce but excusait, dans l'original, la grossièreté du langage et des gestes. Ici, rien de tel. De plus, les rôles des femmes étaient joués jadis par des hommes : cela devait amortir sensiblement certains effets. L'acteur qui incarnait Lysistrata en l'an 412 avant J.-C. était casqué d'un masque formidable et couvert d'un chiton serré à la taille. Les courtisanes

n'étaient pas plus abordables ni séduisantes. Tandis qu'aujourd'hui, dans l'atmosphère de luxe, d'art et de volupté dont l'action s'enveloppe sur la scène, il en est tout autrement; la situation devient terriblement tendue... Bien des spectateurs n'hésiteraient pas, si on le leur permettait, à monter sur les planches, tant l'émotion du drame est communicative, et à prendre part à l'action, pour prêter un coup de main à leurs frères d'Athènes et essayer de toucher avec eux le cœur des cruelles.

Que d'obstacles et de dangers, en somme, le dramaturge français a su malicieusement et adroitement tourner à son profit! L'incriminer d'avoir écrit une pièce immorale, quelle folie! C'est du pur classique... Et puis, les audaces de l'original ne sont-elles pas gazées de voiles pudiques, transparents et légers, qui les rendent plus aimables? L'hypocrisie a tous ses apaisements. Tant pis si nous sommes troublés. Enfin, que d'allusions au temps présent! Demain, quand les femmes réclameront sérieusement le droit de suffrage à tous les degrés, ou le droit d'entrer à l'Académie, la pièce deviendra, vous verrez, plus actuelle encore. Vienne une nouvelle Lysistrata, elle s'y prendra peut-être, pour arracher aux hommes de mauvaise volonté ce droit précieux, de la même façon que s'y prit son ancêtre en des circonstances à peu près identiques : ce jour-là, on tressera des couronnes à M. Maurice Donnay pour avoir fait œuvre non d'adaptateur seulement, mais de précurseur. Et *Lysistrata* sera considérée comme une pièce sociale, populaire et sacrée.

Plus tard, beaucoup plus tard, — vingt ans après, au moins, — M. Donnay reprit le même sujet, et il en fit, cette fois, très franchement, une « pièce parisienne », sous ce titre : les *Éclaireuses*, dont nous parlerons plus loin. Mais, dans l'espace de temps qui sépare ces deux comédies, son talent avait évolué vers une sorte de compromis, un peu équivoque parfois, mais intéressant, entre les deux pôles de l'art dramatique. Il semble que son début avec *Lysistrata* lui indiqua tout d'abord la voie où il devait s'engager. Il fut reconnaissant à Aristophane de lui avoir porté bonheur; il voulut lui rester fidèle et le prit pour guide, pendant toute sa carrière, en parlant de toutes choses, même les plus graves, — car le vent tournait de ce côté, — de façon toujours légère, sans pédanterie. Il était fort naturel qu'il commençât par l'amour. Et il était tout naturel qu'il s'en tînt surtout à l'amour. *Amants*, la *Bascule*, l'*Escalade*, bien d'autres encore, prétendirent noter les infinies

nuances de ce sentiment dans l'atmosphère des boudoirs parisiens. Point de drames passionnants, mais de jolis chagrins, en apparence très profonds, de la douleur qui se teinte de fine raillerie, des silhouettes élégantes, des larmes vite séchées, des fleurs vite fanées. L'amour est le maître souverain de nos actes et de nos pensées : telle est l'idée qui préside à la plupart de ces études gracieusement et spirituellement psychologiques; l'amour gouverne le monde à la ronde; rien ne peut lui résister. C'est le sujet, notamment, de l'*Escalade*, où M. Donnay nous démontre très sérieusement, non sans quelque ironie pourtant, que la science elle-même, qui prétend tout classer, tout déterminer, tout régler et tout guérir, serait impuissante à combattre l'amour, à le traiter comme une simple maladie, qu'il est à la vérité, et qu'il déjoue toutes les thérapeutiques. Un savant, ayant fait de l'amour une étude spéciale, l'ayant analysé, disséqué, et qui croit en avoir trouvé le microbe, et qui est persuadé ne jamais en souffrir, lui qui le connaît si bien, devient tout à coup la victime du mal qu'il a bravé; cette âme de bronze s'enflamme comme un feu de paille, se fond comme de la cire; ce cœur inaccessible s'exalte, cet esprit intrépide et sévère s'affole, ce savant enfin devient plus bête que le plus naïf des mortels. La voilà bien la faillite de la science!

Mais l'amour, comme M. Donnay, hésitant entre le rôle d'amuseur et la mission de moraliste, hésite aussi parfois. « Entre les deux mon cœur balance », dit-on : c'est là une situation assez fréquente chez un amoureux; cependant le terme est impropre : la balance, à un moment donné, s'arrête et se fixe. M. Donnay y estime qu'il serait plus exact à cet égard de prendre pour symbole une bascule : la bascule va et vient, et ne se fixe jamais, elle; quand, à chaque bout de la planche, se cramponne une petite femme, chacune d'elles tour à tour tient la haute place dans le cœur du galant; et alors, c'est la misère. M. Donnay a fait là-dessus une comédie fort édifiante. A un bout de la planche, il a placé une femme légitime, et à l'autre, une jolie comédienne. Au milieu, il y a un homme, très perplexe, qui les aime toutes les deux. Comment l'histoire finira-t-elle? Vous pensez bien que la comédienne dégringolera et que la femme légitime tombera... dans les bras de son mari. N'est-ce pas touchant, si ce n'est très vraisemblable? Et ne voyez-vous pas tout de suite combien le moraliste qui a écrit cela a le souci, avant tout, de garder sa bonne réputation?

Il y a aussi l'*Autre Danger*... L'« Autre danger », c'est d'être

l'amant d'une femme qui est mère d'une jolie fille; il peut arriver que celle-ci, à la longue, plaise mieux que celle-là; et que faire si la jeune fille, ignorant les relations de sa mère, s'amourache de l'amant? Que faire surtout si, trop tard, elle découvre le pot aux roses? C'est à de pareils problèmes que l'imagination de M. Donnay s'est exercée, trop souvent peut-être. Je ne sais s'il n'eût pas mieux fait de suivre jusqu'au bout son premier élan. En voici la preuve : De toutes ses pièces, celle qui lui a conquis et lui assure, le plus grandement, sa réputation, c'est, après *Lysistrata*, *Éducation de Prince*, non la plus parfaite, ni la plus ambitieuse, mais la plus libre, dans toutes les acceptions du mot. Que veut-elle prouver? On ne sait trop. La reine, veuve et déchue, d'un fantasmagorique petit pays des Balkans est arrivée à Paris avec son fils pour lui apprendre, en attendant qu'une contre-révolution lui rende le trône, la grande noce, qu'il ignore. Pourquoi un roi de là-bas doit-il absolument connaître la noce pour être en état de régner? Sans doute uniquement parce que le caprice de l'auteur l'a voulu ainsi; ou bien, parce que c'est drôle, voilà tout. Ce qui sera plus drôle encore, c'est de montrer ensuite cette reine, cette mère, cherchant un guide sûr qui procure à son fils les joies qu'elle veut lui faire connaître, puis, quand elle l'aura trouvé, s'excitant elle-même à la vue de ces joies, d'autant plus tentantes qu'elle est veuve — et sage — depuis dix ans. Et puis?... Et puis, ce sera tout. L'aventure finira n'importe comment — comme finissent beaucoup de noces, le lendemain, au réveil : par un peu de désillusion et ... la saisie judiciaire

Il n'y a rien de moins véridique que cette aventure; elle est toute folie, comme une opérette, qu'elle semble annoncer. Mais — voici où s'avère la malice de l'auteur — à cette folie, il se hâte de mêler un grain de mélancolie; et soudain l'amuseur devient un moraliste! Un des personnages du souper du troisième acte exhale le mot de la situation. La noce est triste, triste comme le banquet fameux de la *Tour de Nesle*... « Messeigneurs, vous êtes tous empoisonnés! » Et encore, les convives de Marguerite de Bourgogne n'avaient-ils pas mangé d'huîtres, eux!... Est-ce cela, en définitive, cette tristesse de Paris qui s'amuse, que M. Maurice Donnay a voulu établir en écrivant *Éducation de Prince?* J'en doute; mais il ne doit pas lui déplaire que nous le supposions.

Comme MM. Henri Lavedan, Capus, Pierre Wolff, et quelques autres, sinon tous les moralistes et tous les amateurs du théâtre

moderne, M. Maurice Donnay est sorti du Théâtre Libre, qui sortit lui-même du théâtre de Montmartre. Un peu de pessimisme, beaucoup de pessimisme, en était la marque originale. La Muse de M. Donnay en garda quelque chose, caché sous un voile de fantaisie, de grâce voluptueuse et de sensibilité. L'auteur d'*Amants* est un sentimental; c'est très sincèrement qu'il lui arrive, dans sa *Douloureuse*, lui qui chante l'amour, de pleurer la mort de l'amour. Par bonheur, un sourire, un jeu de mots, un calembour effacent vite les larmes.

Par contre, rien de plus gai que *Paraître*, cette satire — combien triste au fond ! — de la société actuelle. C'est, mêlée à une histoire quelconque de jeune fille pauvre qui épouse un archi-millionnaire et est trompée par lui, une collection un peu désordonnée de documents sur les mœurs du jour. Soumise aux règles sévères de la dramaturgie, la pièce eût été froidement classique; c'eût été quelque chose comme le *Joueur*, l'*Honneur et l'Argent*, la *Poudre aux yeux*, le *Dissipateur*; cela se fût appelé peut-être l'*Argent ne fait pas le bonheur*, ou bien encore : les *Paniers percés*, — et c'eût été très ennuyeux.

Mais avec M. Donnay, on risque rarement de s'ennuyer. Il ne nous le pardonnerait jamais. On n'attrape pas les mouches avec du vinaigre : M. Donnay les attrape avec du miel qui a gardé le goût attique de celui dont il nous délecta jadis dans la compagnie d'Aristophane. *Paraître*, comme plus d'une de ses aînées, est, à bien des égards aussi, une pièce aristophanesque. C'est la satire du siècle, la satire d'un monde où se débattent les trois quarts de nos contemporains, « monde de luxe, de vanité, de mensonge et de vice », ainsi que le caractérise un des personnages de M. Donnay; c'est le tableau de la maladie à la mode, du faux amour-propre, du bluff, de l'esbrouffe, luttant contre l'impuissance matérielle, et de la démoralisation lente qui en est la conséquence. « Il faut vivre, dit-on... Non... Vivre, ce n'est pas le mot... Il faut représenter, paraître, faire plus qu'on ne peut, éclabousser le voisin; à ce point de vue, les plus récentes époques de corruption deviennent presque idylliques si on les compare à la nôtre. Il suffit de faire parler là-dessus nos grand'mères. Cela tient peut-être à ce que, dans une démocratie, les mœurs de cour se vulgarisent. Et puis, à l'heure actuelle, les mondes sont singulièrement mêlés, chacun veut s'échapper de son milieu .. On fréquente des gens plus riches que soi... on dîne chez eux... Alors, on est obligé de rendre ces

dîners, et c'est bien l'expression juste, car il ne s'agit plus, aujourd'hui, de réunir quelques amis autour de sa table et de passer ensemble des heures cordiales; mais il faut rendre les dix services, la vaisselle plate, les fleurs électriques... » Et alors, pour payer tout cela, pour payer le luxe des femmes, comme pour payer le luxe des réceptions, le train de vie auquel on se croit obligé, « le mari, si c'est un artiste, fait de l'art de commerce, le commerçant s'allège encore de quelques scrupules, l'industriel exploite sans nuances ses ouvriers... et le député socialiste plaide contre les syndicats... » Ainsi s'exprime le Desgenais de la pièce, c'est-à-dire M. Donnay lui-même. Ne croirait-on pas lire un aimable récit dialogué — de la *Morale en action ?*

* * *

Ainsi, après avoir contribué, dans une certaine mesure, à corrompre ses contemporains, l'auteur d'*Éducation de Prince* en arrivait peu à peu à les régenter, subissant l'entraînement général, auquel l'indulgent M. Capus lui-même n'avait pu résister. Les plus palpitantes questions à l'ordre du jour sont tombées sous sa sympathique férule. Peut-être en faut-il accuser, ou remercier plutôt, l'influence d'un écrivain très austère, et de grand talent aussi, M. Descaves, qui, par deux fois, obtint sa collaboration pour des sujets de pièces, qui certes ne venaient pas du fond de M. Donnay. Je veux parler de la *Clairière* et d'*Oiseaux de passage*. La première était une étude, très vivante, très hardie et très pittoresque des doctrines collectivistes; la seconde, que l'on peut considérer comme son chef-d'œuvre, se réclamait, par son titre, d'un des plus beaux poèmes de la *Chanson des Gueux* de M. Jean Richepin :

... Regardez-les passer ! Eux, ce sont les sauvages,
Ils vont où leur désir le veut, par-dessus monts,
Et bois, et mers, et vents, et loin des esclavages.
L'air qu'ils boivent ferait éclater vos poumons...

Ils sont maigres, meurtris, las, harassés. Qu'importe !
Là-haut chante pour eux un mystère profond.
A l'haleine du vent inconnu qui les porte
Ils ont ouvert sans peur leurs deux ailes. Ils vont !

La brise contre leur poitrail siffle avec rage.
L'averse les inonde et pèse sur leur dos.
Eux, dévorent l'abîme et chevauchent l'orage;
Ils vont, loin de la terre, au-dessus des badauds.
Ils vont...

Dans la pièce de MM. Descaves et Donnay, les « oiseaux de passage », qui vont « vers le printemps, vers l'avenir », ce sont les êtres épris de l'idéal social, du bonheur de l'humanité, de la libération des âmes, — êtres nerveux et exaltés, un peu fous même parfois, mais que soutiennent et encouragent les plus nobles et les plus généreuses intentions. Il y en a que l'impatience d'un meilleur avenir rend terribles et capables (on l'a bien vu !) des pires attentats ; d'autres, simples rêveurs, propagent leur foi par la parole, par la plume, et aussi par le sacrifice de leur fortune, de leur sécurité, de leur rang et d'eux-mêmes. Rien ne pourrait mieux caractériser ces généreux apôtres que les nihilistes russes dont on parlait beaucoup à cette époque. La pièce était d'une brûlante actualité. C'était, mis en scène avec l'adresse d'un homme de théâtre, le grave débat entre le vieux monde des conventions sociales et le monde nouveau de la pure liberté, l'inféconde et égoïste oisiveté des oiseaux de basse-cour opposée à l'inquiétude ardente et vagabonde des oiseaux de passage. La thèse était délicate par sa conclusion nécessaire, toute favorable à ces derniers. M. Donnay s'attacha à la rendre le moins irritable possible ; les *Oiseaux de passage* et la *Clairière* auraient pu être, sans lui, des œuvres de combat : il sut les maintenir en des régions moyennes, qui peut-être, à la vérité, et c'est grand dommage, ne satisfirent personne...

Cela lui advint d'ailleurs en d'autres occasions, à propos de la question juive, par exemple. En écrivant le *Retour de Jérusalem,* il s'arma d'une telle volonté d'être impartial qu'on n'a jamais pu s'accorder sur le point de savoir s'il était pour les juifs ou s'il était contre. Les juifs ne furent pas contents et les antisémites ne le furent pas davantage. Après tout, M. Donnay l'avait-il voulu ainsi. Mais alors pourquoi avoir écrit sa pièce ? Il est souvent dangereux au théâtre de ne pas être de parti pris.

La question du féminisme ne pouvait pas plus échapper à l'auteur de *Lysistrata* que la question juive à un israélite. D'où les *Éclaireuses,* dont nous invoquions le nom tout à l'heure. Le titre était joli : rien que pour cela, la pièce méritait de réussir. Il désigne les femmes d'avant-garde de l'armée féministe, qui préparent l'avenir et ouvrent le chemin aux victorieuses de demain, quand la grande bataille sera gagnée. Car on espérait bien la gagner, cette bataille, au temps, tout proche de nous, où les suffragettes vinrent ranimer le feu des polémiques. Ce temps-là date à peine de quelques années et semble déjà très lointain : des questions autrement brûlantes,

hélas! allaient renvoyer l'affaire à des jours meilleurs... Mais M. Donnay n'est pas prophète, et il croyait bien avoir saisi le bon moment. Nul que lui n'était plus autorisé à traiter la matière; n'avait-il pas droit de continuer ce qu'il avait, autrefois, si bien commencé? Cependant, bien malin eût été celui qui nous aurait dit, cette fois encore, dans quel camp il s'était placé. Au premier acte des *Éclaireuses,* il est franchement avec les féministes; au second, il est franchement contre. Après nous avoir énuméré tous les arguments qui peuvent servir à démontrer que les hommes sont des tyrans et les femmes de pauvres victimes, tout à coup le plaidoyer se tourne en réquisitoire. Ce n'est plus l'apôtre convaincu d'une doctrine qui parle, mais le satiriste curieux, qui a épinglé les mots drôles, les observations piquantes, les caricatures dont le boulevard parisien lui offrait le spectacle, et qui nous les sert en manière de divertissement. Ce n'est plus de l'histoire, c'est de l'anecdote plus ou moins scandaleuse, du potin de salon ou de five o' clock. Et ici reparaît inopinément l'auteur de *Lysistrata,* renforcé de l'auteur parisien que M. Donnay s'est toujours flatté d'être, même quand il n'était qu'un auteur montmartrois. Que demande-t-on à un auteur parisien? De faire une bonne pièce, émouvante, dramatique, bien charpentée, qui attache et qui fasse penser? Certes; mais cela ne suffit pas et n'est même que l'accessoire. Le principal, c'est que la pièce soit un spectacle, qu'il y ait de jolies femmes, de jolies toilettes, et qu'on y danse, quand cela est possible. On ne danse pas dans les *Éclaireuses,* et c'est dommage; on pourrait très bien y intercaler une scène de tango. En revanche, on y récite des vers aphrodisiaques, le *Bel Adultère,* écho des vers à la glorification d'Éros que l'auteur lui-même disait au *Chat noir* du bonhomme Salis, et l'on y voit, sur le dos de jolies parisiennes, sœurs des Grecques d'antan, pas beaucoup moins vêtues qu'elles, les plus récentes créations des grands couturiers, tout cela dans une atmosphère chargée de poudre de riz, de parfums et d'esprit.

Ainsi, sous la plume de M. Donnay, les questions les plus sévères se traitent en badinant. Si vous lui reprochez d'avoir manqué de respect à des conventions très estimables, il vous répondra que ce qu'il a voulu « blaguer », ce ne sont pas les féministes sérieuses, mais les féministes artificielles, les dames du monde qui font du féminisme par dilettantisme, par distraction, comme elles font du patinage. Par malheur, il négligea de nous montrer, ou si peu! les

féministes sincères, et la balance, en tout cas, n'est pas égale. Un tel sujet méritait d'être placé sur un terrain plus grave, celui de la condition sociale de tant de femmes méritantes, pauvres, exposées à tous les hasards de la lutte pour la vie, et forcées de se créer une position indépendante. Mais alors les *Éclaireuses* n'eussent plus été une pièce parisienne. Et puis, M. Donnay voulait surtout nous parler de l'amour. Que deviendra l'amour dans le féminisme? Nous ne voyons pas pourquoi les deux ne s'accorderaient pas. A entendre le langage de l'héroïne, pour être bonne féministe, il convient, avant tout, de ne se point marier, parce que le mariage est l'esclavage des femmes et qu'elles doivent êtres libres. Voilà qui n'est pas du tout démontré. Bien des hommes mariés vous assureront que ce sont eux les esclaves, et qu'ils regrettent leur liberté perdue.

C'est sur ces bases fragiles que M. Maurice Donnay a bâti le semblant d'intrigue qui donne aux *Éclaireuses* l'apparence d'une pièce. La passion déchaînée d'un banquier juif à qui les dames demandent de l'argent et qui ne lui donnent rien en retour, donne à l'auteur la précieuse occasion de laire un jeu de mots. Ce banquier est l'éclaireur des éclaireuses... Peut-être est-ce pour faire ce calembour que M. Donnay a écrit sa pièce. Et voilà comment il aime à résoudre les grands problèmes sociaux.

Il en a traité un autre encore, — toujours à sa manière, qui n'a rien de rébarbatif, vous le voyez, — dans la *Patronne*. Et ici son talent a atteint, comme en se jouant, une sorte d'éloquence. Un des articles de foi de la religion socialiste proclame que « le patron, c'est l'ennemi »; l'ingéniosité de M. Donnay a apporté à cet aphorisme un aimable correctif : « la patronne, c'est l'amie ». Énoncer le problème, c'était le résoudre. Imaginez, là-dessus, un petit roman. La femme d'un brasseur d'affaires se prend d'une affection un peu équivoque, mais pure tout de même, et presque maternelle, pour un tout jeune homme, qui est le secrétaire de son mari. Elle voit ce jeune homme, venu de sa province plein d'illusions et d'innocence, peu à peu gangrené par la corruption du monde qui l'entoure, et sur le point de se perdre enfin ; — son cœur s'émeut de compassion ; et, au risque de se compromettre, elle l'arrête au bord de l'abîme et le sauve. L'œuvre malsaine que le « patron » était en train de faire, la « patronne » la défait. Heureuses les maisons où il y a une patronne, pour veiller sur la vertu des employés !

Ce roman, à peine développé, à peine indiqué (on ne l'aperçoit vraiment que lorsque la pièce va finir), ne suffirait peut-être pas pour justifier les cinq actes de la *Patronne*, quelque délicatesse que M. Donnay ait mise à en étudier les fines nuances psychologiques, s'il n'y avait, à côté, beaucoup d'autres choses, moindres en apparence, mais, au fond, très essentielles... Ce que M. Maurice Donnay s'est proposé, ç'a été évidemment de nous tracer un tableau pittoresque et vivant du monde des affaires et du monde de l'amour, et de nous en montrer, sans trop se fâcher (« on ne peut pas s'indigner tout le temps », dit un des personnages de la pièce), l'horreur et les périls.

Il y a notamment, dans cette pièce, un personnage qui, parmi beaucoup d'autres, hommes et femmes, sans conscience et sans vergogne, incarne surtout le genre de monde que M. Donnay a voulu flétrir, et l'exprime avec une cynique franchise ; c'est Jacques Latrille, dont le portrait est crayonné en ces termes lapidaires : « Un de ces jeunes gens qui, sous des dehors très corrects, avec une instruction étonnante, et même de l'esprit, sont capables de toutes les infamies. » Écoutons-le exposant à l'innocent Robert le code de l'arriviste :

« Vous n'arriverez jamais à rien avec vos scrupules. Mais regardez donc autour de vous : est-ce la loyauté ou l'habileté que l'on voit triompher? Réponse : l'habileté... Il y a l'habileté à la tire, à l'étalage, à l'américaine, à l'esbrouffe, etc. Il est bien difficile d'établir une ligne de démarcation entre une certaine habileté et le vol. C'est comme ces pays que ne sépare pas une chaîne de montagnes ou un fleuve, mais une ligne fictive, arbitraire. Est-ce que nous ne voyons pas tous les jours de grands brasseurs d'affaires échapper à toute répression, parce qu'ils ont des amis dans la politique ou dans la magistrature? Alors, on est bien forcé de conclure que voler par le temps qui court, ce n'est pas prendre, c'est être pris... »

Et il se résume en cet axiome : « Il faut être de son temps. »

Voilà pour les affaires. Voici pour le sentiment. C'est un autre personnage, Nelly Destrié, incarnant l'amour moderne, qui définit l'état des mœurs : « Lorsqu'on fait partie d'une certaine société, un acte, un sentiment, n'a pas besoin d'être honnête, généreux, moral et social, pourvu qu'il soit mondain. » Ajoutez-y, pour compléter le tableau, « le ton de la conversation, la liberté des potins, la façon légère dont on parle des choses les plus graves, l'imprudence avec laquelle on accouple des noms; une véritable joie à constater,

même chez des amis, la discussion et le scandale, et le goût de faire de l'esprit avec de la souffrance et de la douleur. »

M. Maurice Donnay, comme on voit, ne mâche pas ses paroles, quand il s'y met... Ce n'est plus l'élégant et spirituel croquiste qui, d'un trait vif, silhouette les fantoches du boulevard. S'il ne s'indigne pas toujours, il s'indigne quelquefois. Il a la conviction (il nous l'affirme, et qui songerait à douter de sa parole?) que le théâtre a mieux à faire que de flatter les passions, les goûts ou l'imagination du public, qu'il ne doit pas se désintéresser de la morale par une indifférence coupable ou, pis encore, par un optimisme indulgent et lâche, qu'il a en quelque sorte charge d'âmes, et que son devoir est, parfois, de prendre parti, de s'émouvoir, d'être mieux qu'un simple amusement. Eh quoi! c'est l'auteur de *Lysistrata* qui parle ainsi? Réjouissons-nous en; il n'est jamais trop tard pour se repentir. Et puis, en ce temps-là, l'Académie guettait le spirituel auteur : il se montra digne d'y entrer.

Quoi qu'il en soit, n'eût-elle que ce seul mérite, une œuvre comme la *Patronne* mériterait d'être encouragée. Elle indique avec quelques autres, trop rares encore, une réaction salutaire qui s'est accentuée et a fini par s'imposer contre un genre de pièces qui a fait pendant trop longtemps le fond presque exclusif de la littérature dramatique parisienne : genre équivoque, qui n'est ni du vaudeville-bouffe, ni de la comédie, et participe de l'un et de l'autre. Le public était las à la fois des gros vaudevilles et des pièces réalistes. Trop d'observation dans celles-ci; trop peu dans ceux-là. On a fondu les deux, dispensant les vaudevillistes d'être drôles et les auteurs sérieux d'être vrais. Produits de la mode, articles de commerce, fleurs passagères destinées à vivre ce que vivent les roses de Noël, l'espace d'une nuit d'hiver. S'il fallait l'en croire, le monde serait peuplé uniquement d'hommes aimables, pas méchants pour un sou, fêtards joyeux et bienfaisants, de femmes indulgentes, de jeunes filles hardies et innocentes. Le théâtre étant le miroir de la société, il faudra que nos descendants nous considèrent comme de bien bonnes pâtes s'ils nous jugent d'après ce monde-là.

Cela changera-t-il après le cataclysme qui vient d'ébranler le monde civilisé? Ou bien les choses reprendront-elles tout doucement leur cours habituel? Qui sait? Il y a là un point d'histoire littéraire qui sera, plus tard, curieux à étudier. Ce n'est pas la première fois d'ailleurs que semblable contradiction a paru exister entre le théâtre et les mœurs. Il y a une quarantaine d'années,

Saint-Marc Girardin faisait à peu près la même remarque. Et il expliquait cette apparente contradiction de la meilleure façon :

« Il y a, dans la littérature, disait-il, deux sortes de sentiments, et ces deux sortes de sentiments répondent à deux phases différentes de l'histoire littéraire des nations : il y a les sentiments que l'homme trouve dans son cœur, et qui sont le fond de toutes les sociétés ; il y a les sentiments que l'homme trouve dans son imagination, et qui ne sont que l'ombre et le reflet altéré des premiers. La littérature commence par les uns et finit par les autres.

» Quand la littérature arrive à ces derniers sentiments, quand l'imagination, qui se contentait autrefois de peindre les affections mutuelles, essaie de les remplacer par d'autres affections, alors les livres ne représentent plus la société : ils représentent l'état de l'imagination. Or, l'imagination aime et cherche surtout ce qui n'est pas. Quand la guerre civile agite et ensanglante la société, l'imagination fait volontiers des idylles et prêche la paix et la vertu. Quand, au contraire, la société s'apaise et se repose, l'imagination se reprend du goût pour les crimes. »

Nous sommes arrivés — ou revenus, si vous préférez — à un de ces moments dont parle Saint-Marc Girardin, où la littérature, le théâtre, ne représentent plus la société, mais l'état de l'imagination. La société contemporaine, fébrile, agitée, dévorée de soucis, ne demande plus à la littérature de l'instruire, de lui donner des leçons qui la moralisent, l'élèvent et l'encouragent, mais de l'amuser, en lui présentant d'elle une « image embellie ». Au temps où écrivait Saint-Marc Girardin, l'imagination mettait sur la scène des actions fortes, énergiques, héroïques, ardentes, au milieu d'une société platement bourgeoise. Bientôt est venu, par réaction, le réalisme du théâtre libre. Mais le réalisme a vécu. Une réaction nouvelle nous a ramenés à peu près au point où l'on en était il y a un demi-siècle, mais avec des nuances différentes ; l'héroïsme du théâtre d'autrefois a fait place au plus aimable scepticisme, à l'optimisme le plus gracieux et le plus indulgent, à la presque candide amoralité. Ce tableau délicieux, c'est celui — miroir souriant et trompeur — où se contemple, pour se distraire, le monde égoïste, sans scrupules, sans enthousiasme et sans générosité, où nous avons la joie de vivre !

Certes, tout ce théâtre ne laissera pas plus de trace dans l'histoire littéraire que n'en laissa celui des vieux vaudevillistes à couplets ou des dramaturges romanesques du siècle dernier. Mais

il n'en est pas moins caractéristique dans l'évolution constante du goût et des mœurs. Les modes littéraires ne diffèrent pas beaucoup des autres ; on a calculé qu'elles changeaient généralement tous les dix ans : cela suffit à leur fortune. Il n'y a rien de plus instable que la littérature et, particulièrement, le théâtre. Réjouissons-nous quand, au milieu de tant de capricieuses variations, nous pouvons saluer du moins, çà et là, quelques œuvres qui expriment la situation sincère de l'esprit et de la pensée modernes.

Par là, tout compte fait, la littérature dramatique des premières années de ce siècle est tout de même supérieure à celle d'il y a cinquante ans. Puisse-t-elle s'élever encore dans le cours de son évolution, et, quand la France sera remise de la secousse terrible qui l'a ébranlée et la trouble encore si profondément, contribuer efficacement à sa régénération morale !

La suite de notre étude justifiera, par quelques exemples probants, l'affirmation de cette vérité et la légitimité de cet espoir.

II.

LE « THÉATRE D'IDÉES »

PAUL HERVIEU

C'est aux pièces de Paul Hervieu, et plus encore à celles de M. De Curel, que fut appliqué, il y a quelques années, ce titre rébarbatif de « Théâtre d'Idées ».

Ce titre signifiait-il que les autres formes d'expression dramatique ne s'inspirent que du caprice et de la fantaisie? Ou bien fallait-il voir dans ces mots l'affirmation d'un théâtre abstrait, déclamatoire, et, par cela même, fort ennuyeux? Entre les deux interprétations, également fausses, il y avait place pour une troisième, plus raisonnable, désignant une catégorie d'œuvres sérieuses et fortes, plus intéressantes que les pièces simplement bien faites : c'est celle-là que, de bonne foi, il convient d'adopter. Le titre, en somme, est accessoire; on a eu tort d'y attacher trop d'importance. Les disputes qu'il a soulevées n'ont eu d'autre résultat que de créer parfois d'inutiles malentendus. Certains polémistes très convaincus, M. Edmond Picard notamment, crurent, à une époque assez récente, l'avoir inventé, et se sont prévalus de leur prétendue découverte. Qu'importe! Bien avant eux, bien avant même M. Picard, des critiques parisiens en avaient formulé le programme et claironné l'appellation dans la guerre entreprise par eux contre le « théâtre d'adultère » et le « théâtre d'anecdote ». Il y a vingt-cinq ans, Henry Baüer publiait dans l'*Écho de Paris*, à propos des

pièces d'Ibsen, un article précisément intitulé : *Le Théâtre d'Idées* et commençant ainsi :

« Il existe deux espèces de théâtres :

» La première comprend toutes sortes de spectacles, comédies, bouffonneries, farces destinées à faire rire, pièces d'impression physique, d'émotion immédiate destinées à faire pleurer, exercice de virtuosité, tours d'adresse, clownerie du verbe, où l'ingéniosité de l'auteur s'accorde avec le talent des acteurs et l'habileté de l'impressario.

» L'autre espèce de théâtre se développe dans le règne de la pensée, dont l'art est le moyen d'expression. Elle fixe dans le temps et représente les images des quatre ou cinq passions essentielles qui déterminent l'activité humaine. Le génie dramatique réside dans la nouveauté éternelle de la vision, la magie de l'évocation, la puissance de généralisation et de concentration. Voir et montrer de façon originale, créer des idées, leur donner une définition, découvrir les raisons de la vie morale et sentimentale, dévoiler l'artifice des conditions, la caducité des institutions sociales, l'accidentel des lois, — telle est la fonction divine de quelques auteurs à travers les âges...

» Entre les deux espèces de théâtres, celle-ci régnant sur l'esprit, celle-là remuant le corps, il n'y eut jamais de rapprochement. Les spectateurs qui se réjouissent ou s'émeuvent de matérialités, de scènes plastiques, s'intéressent malaisément aux figures d'idées, au drame de l'intérieur des âmes... »

Et plus loin :

« Jetons un coup d'œil sur l'ensemble des ouvrages du théâtre français depuis cinquante ans : presque tous concernent l'amour, exposant soit le conflit entre la passion et l'argent, soit le tableau de l'adultère... La pièce qui touchera au régime des lois, à la tradition des institutions, à la notion de la valeur, aux relations naturelles des sexes reste à ériger sur la scène... »

C'est ce même titre : *Le Théâtre d'Idées*, que donnait M. René Doumic, à peu près vers la même époque, à l'introduction de ses « causeries sur le théâtre contemporain », *De Scribe à Ibsen*. Et c'est la même pensée qu'il y développait, prenant texte de ce que Balzac avait appelé une sorte de roman, « le roman des idées » pour aboutir à cette conclusion identique : « Les idées ont aussi leur place au théâtre; et le théâtre d'analyse (celui des dramatistes

d'aujourd'hui) est en même temps et par une conséquence logique un *théâtre d'idées*. »

Mieux encore, ce n'est pas depuis vingt ou trente ans, mais depuis cent cinquante ans qu'existent non seulement ces préoccupations et ces théories, mais les mots mêmes qui les expriment ! Lisez le fameux traité de Diderot, *De la Poésie dramatique*, qui suivit la représentation de son *Père de Famille*; vous y trouverez, en germe, tout ce qu'on a dit depuis à ce sujet : « Une belle scène, écrit l'auteur du *Neveu de Rameau*, contient plus d'idées que tout un drame ne peut offrir d'incidents; et c'est sur les idées qu'on revient, c'est ce qu'on entend sans se lasser, c'est ce qui affecte en tout temps. »

Diderot voulait qu'on renfermât « dans les bornes étroites d'un drame tout ce qui appartient à la condition d'un homme », et que l'on discutât au théâtre « les points de morale les plus importants, et cela sans nuire à la marche violente et rapide de l'action dramatique ». C'est ce qu'il essaya de faire dans le *Fils naturel* et dans le *Père de Famille*, sans y réussir personnellement ; mais son influence sur l'évolution du théâtre fut considérable. Et l'on voit qu'il fut, un siècle et demi à l'avance, bon prophète.

Nous aurions tort de nous plaindre de la situation actuelle. A aucune époque, le théâtre, et même le théâtre français, n'aborda tant de questions généreuses et hardies, touchant à la morale, à la politique, à tous les mondes et à toutes les activités. A côté de la production courante, qui constitue le théâtre commercial, s'adressant à la clientèle vulgaire, — et qui exista sous des formes diverses, à toutes les époques, — il importe de considérer avant tout la production d'art, qui poursuit un autre idéal et, seule, suffit à caractériser l'état d'une littérature. Émile Faguet a qualifié très justement la première d'un nom que le valeureux auteur des *Pandectes belges* serait enchanté d'avoir trouvé : « La comédie cocuestre ». « La comédie cocuestre, a-t-il dit, c'est le plat du jour de tous les jours; c'est le magasin de confection. » Puisse ce « magasin de confection » ne produire plus, pour les auteurs, que des vestes !

Il ne faudrait cependant rien exagérer, ni vouloir que, sous prétexte de renouveler leurs sources d'inspiration, les auteurs se privassent du plus puissant ressort d'émotion dramatique. Le théâtre, ayant pour objet le spectacle de la vie humaine, émeut surtout par la vérité de ce que tout le monde ressent ou peut ressentir. Or, de toutes les passions, l'amour n'est la plus touchante

que parce qu'elle est universelle. Le théâtre ancien le savait bien, lui qui a pris pour sujet les passions du cœur les plus générales et les plus communes : l'amour, la tendresse maternelle, la jalousie, la colère. S'il n'a pas pris également pour sujet l'adultère, c'est qu'il ne mettait pas en scène la famille, mais des courtisanes, des jeunes gens, des esclaves, ce qui excluait toute possibilité de passions « irrégulières ». Ainsi que l'a fait remarquer Saint-Marc Girardin, « il a fallu, chose étrange, les mœurs à la fois meilleures et plus libres de la société chrétienne, l'accès ouvert au monde dans la famille, la comédie enfin reproduisant les dangers et les abus de la société moderne ; il a fallu ce mélange de plus de bien et de plus de mal pour introduire l'adultère sur la scène. Et l'adultère une fois introduit, la facilité de la morale dramatique a mis cet amour à côté de l'amour conjugal et bientôt même au-dessus ». Mais, en tout cas, c'est toujours de l'amour.

Depuis un demi-siècle, on a beaucoup abusé de l'adultère, nous en convenons. Il est vrai qu'on avait, avant cela, beaucoup abusé d'autre chose. Pendant plusieurs siècles la question de savoir comment Alfred épousera Victorine occupa seule l'imagination des auteurs dramatiques. Il vint un temps, et cela est bien naturel, où l'on trouva intéressant de voir enfin Victorine tromper Alfred avec Gustave. Ce spectacle finit par nous lasser ; cela n'est pas moins compréhensible. Mais ce qui le serait moins encore peut-être, c'est que le bon public se plût désormais uniquement à entendre Alfred discourir avec Gustave et Victorine sur le suffrage universel, le *moi* et le *non-moi*, la vie future, et autres problèmes aussi ténébreux que profonds.

En somme, il y a « idées » et « idées ». Il y en a d'excellentes et il y en a de détestables. Pour qu'elles soient bonnes, il faut avant tout qu'elles soient dramatiques dans leur essence et leur expression. C'est ce que comprit admirablement Paul Hervieu, qui, dans la production de ces toutes dernières années, incarna avec le plus d'autorité ce genre de théâtre. Son cœur entier est la réalisation d'une observation aiguë de l'humanité, d'une philosophie hautaine, pessimiste, misanthropique même, et saisissante par son impitoyable vérité. L'homme y est représenté comme l'esclave perpétuel de son instinct, en dépit de la civilisation sournoise et hypocrite. « On continuera, dit un personnage de l'*Énigme*, à polir l'extérieur des gens et à vernir leurs aspects, pour que tout cela craque et tombe à la première secousse de l'intérêt personnel, pour que le mâle et

la femelle de l'époque des cavernes réapparaissent soudain dans les temps actuels, faisant saillir, de dessous l'inanité du sourire, les éternelles dents de guerre et de proie. » Jamais parole décourageante ne fut plus vraie. Paul Hervieu, quand il mit sur la scène les héros de ses drames bourgeois, avec leurs égoïsmes et leurs brutalités, ne prévoyait certes pas que le XXe siècle allait donner au monde un effroyable exemple de sa théorie, en une tragédie plus terrible que toutes les tragédies. Mais les yeux de son esprit se fussent voilés d'épouvante s'ils avaient pu prévoir un tel avenir, aussi proche. Il considérait l'homme isolément, s'imaginant peut-être bien que l'homme en foule ne le déterminerait pas ; mais il s'était fixé cette limite, suffisante à l'étude qu'il poursuivait. Pour lui la responsabilité de tout le mal retombait sur la Société, dont les vices réveillent dans le cœur de la bête humaine la sauvagerie ancestrale. Ces vices, Paul Hervieu les envisagea avec la rigueur tenace et féroce d'un analyste. Dès ses débuts au théâtre, il fut d'attaque, s'en prenant d'abord aux travers médiocres, puis plongeant plus profondément son scalpel dans les plaies. Sa première pièce, *Les Paroles restent*, en dénonçaient la plus ordinaire, la plus banale : la calomnie mondaine. Dans les réunions féminines, le soir, pendant que les hommes font leur whist, ou l'après-midi, à l'heure du *five o' clock*, les « belles madames » déchirent leur prochain avec de cruels sourires et de jolies dents bien aiguisées. Vieilles filles et coquettes sur le retour composent l'aréopage. Jalousie, bêtise et méchanceté les trouvent en touchant accord. Il n'est pas de scandale qu'elles ne connaissent. Elles savent tout, mieux que les intéressés eux-mêmes. Leur bon cœur, du reste, est au-dessus de tout soupçon. Elles plaignent sincèrement les malheureux dont elles disent du mal ; c'est pour leur bien qu'elles propagent leur malheur, réel ou supposé... Chères âmes ! Leurs plaintes ont des façons d'achever les victimes, dont celles-ci ne parviendront jamais à se relever... Il ne ferait pas bon d'ailleurs que les morts qu'elles ont faits s'avisassent de ressusciter ! Leur dépit aurait vite fait de les tuer une seconde fois pour tout de bon. Le tableau s'élève au-dessus de la caricature par l'âpreté de ses traits. Mais ensuite, dans les *Tenailles*, dans la *Loi de l'Homme*, dans l'*Énigme*, dans le *Dédale*, ce n'est plus le satirique qui note les ridicules, c'est le moraliste qui peint l'humanité, avec amertume, avec tristesse, avec émotion, telle qu'il la voit contrariant la vie et la nature, au lieu de les seconder, parce qu'elle n'en a pas prévu les infinis secrets. « Elle

déplace la souffrance, a-t-on dit très justement, au lieu de la supprimer. »

Égoïsme chez les hommes, faiblesse chez les femmes : le théâtre de Paul Hervieu, sévère pour le sexe fort, est plein de sympathie et d'indulgence pour le sexe aimable, opprimé et victime. Les premiers, selon lui, n'obéissent qu'à leurs instincts; les secondes sont des sacrifiées. Nous verrons plus loin les mêmes principes inspirer d'autres dramaturges, MM. de Porto-Riche et Henry Bataille, avec une sensibilité plus vive encore, quoique moins de noblesse. Cependant le féminisme ardent de Paul Hervieu ne l'empêche pas de reconnaître, chez la femme elle-même, cette puissance de l'égoïsme qui règle les actions humaines et n'est, en somme, qu'une des nombreuses expressions de la loi de la conservation. Sa pièce la plus belle, considérée comme un des chefs-d'œuvre du théâtre contemporain, *La Course du Flambeau*, en est l'éclatante démonstration. Elle met à la scène une vérité (quoiqu'on en ait dit) vieille comme le monde, ou à peu près, au point d'en être devenue banale; le principal mérite de l'auteur est de l'avoir mise à la scène pour la première fois. Le symbole de l'être qui, ayant créé la vie, voit cette vie se détacher de lui et s'enfuir, personnifié par la course antique du flambeau, les « lampadophories », n'est même pas de l'invention d'Hervieu; celui-ci, très modestement, a, d'ailleurs, pris soin lui-même de rappeler, par la bouche d'un de ses personnages, que c'est Platon et Lucrèce qui le lui ont fourni. Mais il fallait une habileté singulière pour nous en faire accepter le tableau âpre et pénible. Il répugne à notre sensibilité d'avouer qu'il est vrai. Il l'est, évidemment, sans les exceptionnelles nuances que les circonstances apportent chaque jour dans la réalisation d'une loi de nature que l'on essaierait en vain de nier. Même dans la mère qui se sacrifie toute pour son enfant ingrat, — ingrat de par la même loi de nature, — combien d'égoïsme aussi ! Si elle souffre de s'en détacher, c'est pour elle-même, plus que pour son enfant. Parents qui veulent à toute force garder leurs enfants auprès d'eux, enfants qui ne songent qu'à eux, en s'en allant, sont également égoïstes; l'égoïsme est partout. Et ce ne sont certes pas les liens conventionnels de la famille qui pourraient en atténuer l'âpreté. N'est-ce pas de Hauptmann cette définition si drôle et si juste : « La famille est une réunion de personnes qui ne peuvent pas se sentir. »

Le livre de M. Max Nordeau sur les *Mensonges conventionnels*

de notre civilisation serait à rappeler ici. De ces mensonges, il ne faut pas trop médire. C'est à eux, en somme, que nous devons les atténuations aimables — et heureuses — de lois naturelles qui, hélas ! tant de fois, nous rapprochent de la brute. C'est à eux que nous devons les idées de respect, de reconnaissance, de devoir et de justice, que l'usage, l'éducation et les nécessités sociales nous font accepter et pratiquer entre nous, avec plus ou moins de conviction et de fidélité. Si la civilisation ne mentait pas, la vie en commun serait impossible. Je ne vous prouverai pas que le mensonge est la base de la société; la démonstration serait trop facile.

La famille est le produit le plus parfait de ces « mensonges conventionnels » .. Bénissons-les ! Car ils nous bercent au moins de quelques illusions, et nous apprennent à trouver du charme, de la douceur, un peu de poésie même, au sein des plus amères réalités. Il y a peut-être au fond des cœurs, dans les familles modernes, bien de l'égoïsme. Mais de combien de soins discrets, d'égards, d'attentions et de cordialité réciproques cet égoïsme, tout de même, se couvre et s'atténue ! Tous les parents ne sont pas, Dieu merci, aveuglés au point de ne pouvoir sacrifier, quand il faut, leur amour jaloux au bonheur de leurs enfants; et parmi ceux-ci, il en est qui savent, en se sacrifiant eux-mêmes, trouver de la joie dans une gratitude méritée et une franche affection.

Nous disions plus haut l'ardeur apportée par l'auteur de la *Course au Flambeau*, pendant toute sa carrière, à la réalisation de son esthétique. Cela n'était pas sans périls. Il y est tombé quelquefois : dans le *Réveil* d'abord, où l'étrangeté du sujet l'a égaré en des subtilités difficiles à saisir, et dans *Connais-toi !*, qui fut une de ses dernières pièces. Celle-ci se présente à nous comme un vulgaire drame d'adultère; il n'en est rien pourtant : Le général de Siberan a épousé une jeune femme honnête et droite, qu'il traite avec la rigueur despotique d'un chef « à cheval sur les règlements militaires ». Cette rigueur, il l'apporte à juger tous les actes d'autrui. Il est la discipline incarnée. Pas de transactions. Il est impitoyable pour toute faute, quelle qu'elle soit. La femme d'un de ses parents a succombé à un égarement passager, à la folie d'un moment de vertige : le général exige le sacrifice de la coupable et de son complice. Pas de pardon possible, malgré le repentir évident et l'irréparable malheur des victimes. Mais, soudain, il découvre que la faute, jugée par lui sans miséricorde, c'est chez lui-même, par les siens, qu'elle a été commise; le complice de l'adultère, c'est son

propre fils ; et voici que sa propre femme, en même temps, révoltée contre un joug odieux, se prépare à s'en affranchir de la même façon ! Alors, lui, si dur, sent son âme fléchir, son courage s'abattre ; cet homme fort devient, vis-à-vis de lui-même, plus faible qu'un enfant. Il pleure, il supplie, il pardonne... La souffrance, qu'il ignorait jusqu'à ce jour, l'éclaire. Il se connaît enfin... Comme tout être ici-bas, il mettra sur sa blessure le baume de la résignation... Et ainsi se conclut, humainement et tristement, une pièce qui, dans sa donnée première, s'annonçait fragile et fausse par l'exposé de caractères choquants à force d'intransigeante vertu.

Ce qui nous déroute cependant dans cette pièce, à la fois très austère et un peu puérile, c'est le parti pris de grande simplicité, toute classique, qui a présidé à sa conception. On sait que Paul Hervieu avait imaginé — et réussi — de donner à son théâtre la forme même de la tragédie. Non seulement il s'attacha à respecter les fameuses « trois unités » ; mais les personnages qu'il créait suivent tout d'une pièce, logiques avec eux-mêmes, la route où leur tempérament les conduit : aucun ne s'égare en d'inutiles complications : selon leurs caractères différents, ils s'opposent, forment contraste, afin que le tragique des situations surgisse avec plus d'éclat du conflit qui les met en présence. Or une telle rigueur ne va pas, quelquefois, sans quelque sécheresse. La vie nous présente rarement des êtres aussi simplifiés. La logique est une de ces choses bizarres que nos esprits modernes ont toujours beaucoup de mal à accepter. C'est à ce point que, dans *Connais-toi*, l'impitoyable général de Sibéran nous semble absurde jusqu'à en devenir grotesque, et la vertu raisonneuse de sa femme ne nous paraîtrait pas moins agaçante si nous ne devinions qu'elle fléchira bientôt. Nous prenons si peu au sérieux le farouche héros que ses malheurs mêmes excitent notre joie, comme dans un vaudeville où plus les personnages sont accablés d'infortunes, plus nous nous amusons. Et ainsi, à un moment donné, la pièce tourne très franchement au vaudeville. Nous y retrouvons un tas de vieilles connaissances. Ce général bougon et têtu n'est pas beaucoup moins ridicule, ni moins drôle, que le type traditionnel du colonel Ramolot ; cette petite cousine, évaporée et légère, que son mari surprend juste au moment où elle sort du classique pavillon où elle s'était oubliée avec un fringant officier, nous la connaissons depuis des siècles ; la colère du mari qui ne sait s'il doit fermer les yeux ou divorcer nous divertit maintes fois ; la dispute entre la petite femme et son

séducteur, tous deux fort ennuyés, l'une cherchant à rentrer au foyer conjugal, où elle a bon gîte et le reste, l'autre jurant qu'il veut épouser celle qu'il a compromise, mais enchanté quand elle lui propose, malicieusement, une séparation, est un des effets comiques les plus éprouvés du théâtre amoureux. Paul Hervieu, sans aucun doute, le savait bien. Il a intentionnellement mêlé ces aspects risibles de la vie, devenus conventionnels tant ils sont naturels, au pathétique de la situation finale où sa pièce tendait. Ce pathétique ressort, dans cette pièce, comme dans la plupart de celles qui l'ont précédée, de l'idée philosophique dont il veut que son théâtre soit l'expression, d'une sorte de fatalité qui, d'après lui, règle nos destinées et commande nos fautes et nos erreurs. « Cette fatalité, a-t-il écrit, ne s'exerce plus, comme chez les Grecs, par des songes, des présages, des visions. Mais nous nous appliquons aujourd'hui à montrer de quelle manière la lutte pour l'existence presse irrémédiablement les imprudents, les cerveaux sans défense, les cœurs trop passionnés. »

La doctrine du déterminisme, érigée ainsi en système dramatique, n'est pas sans attrait; elle a valu à Paul Hervieu sa renommée d'auteur qui envisage la vie sérieusement. Par malheur, dans *Connais-toi*, la mise en œuvre n'est pas en proportion avec l'ambition du but poursuivi. La sévère maxime antique, inscrite au fronton de ces trois actes, est concrétisée par la plus ordinaire et la plus futile des aventures mondaines. Quelle émotion pourrait éveiller en nous ce double spectacle d'une jeune évaporée, fort insignifiante, qui s'est compromise avec un monsieur quelconque, et l'échange entre deux portes, d'un baiser extra-conjugal, surpris par un mari au front chatouilleux? En quoi cela est-il capable de nous intéresser profondément, comme il faudrait? Un vaudevilliste y découvrirait motif à nous faire rire; un académicien n'y saurait trouver matière à nous faire pleurer. Paul Hervieu a voulu, je le répète, bien certainement, nous faire rire aussi: seulement, comme il n'en a pas beaucoup l'habitude, on n'ose croire qu'il l'a fait exprès: et cela crée un assez fâcheux malentendu.

Et voyez d'ailleurs comment les mêmes sujets, considérés et traités différemment, selon les tempéraments, les époques ou les humeurs, peuvent changer d'aspect: il nous souvient d'une petite comédie, très ancienne et justement oubliée, de Victorien Sardou, *La Perle noire*. Rien de plus puéril que cette histoire de femme

injustement soupçonnée d'un vol domestique. Avec ce sujet, Paul Hervieu eût fait peut-être un drame très psychologique et très sombre; il aurait découvert, là aussi, le rôle mystérieux de la fatalité, conspirant pour accabler une pauvre fille sans défense, et combattue ensuite par l intervention d'une autre force, non moins obscure, proclamant, au moment où l'on s'y attendait le moins, son innocence et sa vertu. Victorien Sardou n'y a vu qu'un simple jeu, qu'un amusement d'homme de théâtre, lançant son public sur une piste fausse et lui faisant, à la fin, la surprise d'un dénouement imprévu.

Autre temps, autre théâtre. Un demi-siècle plus tard, Victorien Sardou se fût rencontré sans doute avec Paul Hervieu et eût écrit, comme lui, un drame au lieu d'un vaudeville... *Habent sua fata libelli!*

* * *

PAUL BOURGET

On sait que M. Paul Bourget est une des plus nobles conquêtes que l'Église ait faites. Après avoir écrit des romans très mondains et très passionnés, il s'est mis à en écrire de très catholiques. *Un Divorce* est de ceux-là, et non des moins bons; car M. Bourget, quoi qu'il fasse, ne peut tout de même pas s'empêcher d'avoir du talent. Et alors, comme il y avait dans le livre une situation tragique, quelqu'un — M. Cury, un inconnu — lui proposa d'en faire une pièce de théâtre. L'idée lui sembla excellente. M. Bourget ne se trompait pas.

Peut-être M. Bourget estima-t-il que cette façon nouvelle de défendre la « bonne cause » serait profitable au but édifiant qu'il poursuit. Je doute cependant que la pièce, qui a obtenu un très grand succès, ait été applaudie pour la thèse que l'auteur y a soutenue : je suis même sûr du contraire. Elle l'a été, surtout, pour ses très réelles qualités littéraires et dramatiques; elle l'a été, je dirai même, *malgré* la thèse de l'auteur, voire *contre elle*. Elle l'a été, en somme, parce que ce n'est pas une « pièce à thèse », dans le sens que l'on attache ordinairement à ce genre dramatique, déclamatoire et faux, mais une véritable pièce « d'idée », exposant un

conflit de conscience avec une impartialité et une force admirables. Mais ce qu'il y a de curieux, et ce qui a dû surprendre vivement l'auteur lui-même, c'est que, dans l'irrésistible élan de sa propre logique et de son évidente bonne foi, il s'est trouvé entraîné bien au delà de ce qu'il avait probablement voulu.

Pour M. Bourget — et pour tous les bons catholiques — le divorce est condamnable, parce que l'Église ne l'admet pas. Un époux divorcé ne peut pas se remarier religieusement; son premier mariage, tant que le conjoint est en vie, subsiste; il est indissoluble devant Dieu; donc, si cet époux se remarie, il est censé vivre en concubinage.

Pour rendre sensible cette « vérité », M. Bourget a imaginé de faire marcher parallèlement deux actions : une femme divorcée se remarie : mariage nul, selon l'Église; — son fils contracte une « union libre » : concubinage, d'après la loi. La femme, très pieuse, est pleine de dégoût pour ce que son confesseur lui dénonce, chez elle, comme un crime. Cependant, le crime de son fils n'est pas plus odieux. Si elle accepte le sien, elle ne peut pas réprouver l'autre. Vous voyez où tend M. Bourget : personne ne pouvant admettre la légitimité du mariage libre, personne non plus n'admettra celle du non-mariage religieux. Le premier est une folie; le second aussi. Donc, bonnes gens, respectez les lois de Notre Mère la Sainte Église, sinon, il vous en cuira dans ce monde et dans l'autre : dans ce monde, plus de saints sacrements; dans l'autre, pas de Paradis.

Il faut admirer la candeur d'un tel raisonnement. Le temps n'est plus où la seule crainte de commettre un péché mortel et le seul désir de « faire son salut » dictaient, dans un sens ou dans un autre, les actions des hommes. Les âmes qui règlent leur conduite sur de telles considérations deviennent rares Aussi, est-ce là un médiocre ressort d'intérêt dramatique. Et je crois bien que, même dans l'esprit des simples pratiquants, des catholiques comme il y en a tant, de telles idées n'ont d'autre valeur que celle de préjugés auxquels on se soumet par suite d'une longue habitude ou de vieilles conventions. Quand, à la fin de la pièce, l'opportunisme d'un abbé, cédant devant la volonté du mari libre-penseur, admet que la femme divorcée continue à vivre dans cet abominable état de péché, parce que, sans cela, quittant le toit conjugal, elle ne pourrait donner à sa fille une éducation religieuse et livrerait ainsi cette jeune âme aux ennemis de l'Église, tout ce qu'il y a

d'artificiel et de mesquin dans les raisons qui inspirent à celle-ci ses lois et ses arrêts, apparaît avec éclat. Le geste généreux du prêtre est dicté par un simple intérêt professionnel, celui de dominer les intelligences et de recueillir les avantages, matériels et moraux, de sa domination; et l'on voit trop que tout le reste, dont M. Bourget se fait le champion chevaleresque, ne s'appuie pas sur une base plus solide.

Si M. Bourget s'était borné à cette thèse, défendue avec de tels arguments, il eût fait une œuvre artistique certainement médiocre. Mais, croyant peut-être vaincre plus fortement, il n'a pas reculé devant les conséquences du conflit posé par lui avec netteté et débattu avec tous les arguments qui peuvent être invoqués de part et d'autre. Sa sincérité l'a trahi. Il a mis en présence, non pas des fantoches, chargés de débiter des leçons apprises, mais des êtres de chair et de sang. Il nous a montré, luttant contre les préjugés mêmes dont il se proposait de nous prouver la sainteté, des cœurs aimants et souffrants, — et soudain, c'est à eux que sont allées toutes les sympathies. M. Bourget comptait bien qu'ils nous feraient horreur : ils nous ont paru charmants, au contraire, dans leur fièvre, leur douleur, leur passion véhémente et leur abnégation. C'est qu'ils sont l'amour, la rayonnante jeunesse, l'éternelle illusion, et rien contre cela ne saurait prévaloir.

Et ainsi cette pièce contre le divorce est devenue, par la force des choses, une pièce pour l'union libre! Car en étalant à nos yeux, chemin faisant, les misères du mariage, avec ou sans bénédiction nuptiale, elle nous a démontré l'inanité du mariage lui-même. Il se peut que le divorce arrive peu à peu à détruire la famille; mais je ne vois pas trop en quoi, s'il disparaissait de nos lois, celle-ci serait plus à l'abri des hontes qui trop souvent l'avilissent.

Dans ce grave débat, M. Bourget, pas plus que d'autres, n'a dit ce qu'il faudrait avoir le courage de dire. Il s'en tient, pour défendre les chaînes du mariage légal contre les hasards du mariage libre, aux rengaines d'usage. Le mariage seul, dit-on, fonde la famille, le foyer. Le « foyer », c'est un beau mot, un peu vague. « Foyer de discorde » serait souvent plus juste. Mais on s'en contente. Il est pittoresque et représentatif. Idéalement, une famille, si elle était toute affection et tout sentiment, n'aurait pas besoin de cette formalité. Un père, une mère chérissent leur enfant, sans se préoccuper de savoir si l'officier de l'état civil leur en a donné, ou non, le droit. Et réciproquement, il y a des enfants,

très naturels, qui n'en vénèrent pas moins les auteurs de leurs jours. Pour s'entr'aider, vivre ensemble et travailler, les époux qui s'aiment vraiment n'attendent pas qu'on les y contraigne. Si l'amour durait toujours, la loi serait donc inutile. Mais le cœur change, c'est-à-dire ce qu'on est convenu d'appeler le cœur; et, alors, dame! il faut bien que quelque chose lui rappelle alors ses premiers serments. L'amour est une base incertaine, qui s'effondre au moindre choc. « Ce n'est pas une formalité, une signature au bas d'un papier, qui fait les honnêtes gens! » s'écrie un personnage de la pièce... En politique, oui, très souvent; mais pas entre simples mortels. C'est cela, au contraire, les trois quarts du temps.

A cet égard, le mariage religieux n'offre pas plus de garanties que l'union libre, parce qu'il fonde, lui aussi, la famille sur le sentiment. Le sentiment religieux est susceptible de s'éteindre, comme tout autre sentiment. Il est un peu plus puissant, un peu plus durable, à cause de tout ce que l'atavisme a accumulé de préjugés, de craintes, de peurs du diable et de l'enfer, dans le sang des générations chrétiennes, mais il n'est guère plus sûr que l'amour qui passe. Les foudres de l'Église ont beaucoup perdu de leur éclat. La vérité, c'est que la famille, qui, idéalement, je le répète, devrait avoir pour appui l'amour, est fondée exclusivement, au fond, sur « l'intérêt ». Et voilà pourquoi elle ne saurait exister sérieusement et durablement que par le mariage légal, qui, seul, a des armes pour la protéger. Derrière l'amour, et sitôt l'amour éteint, l'intérêt surgit. Les liens les plus doux, les promesses les plus sincères, les serments les plus chaleureux, tout cela, le caprice, la rancune, la passion changeante, oublieuse et mauvaise, peuvent le défaire en un instant, et le déferaient inévitablement, dans l'union libre... Le mariage que protège la loi a de quoi les défendre. Quand le cœur s'endort, la loi veille, le code à la main. Elle rappelle au mari volage qu'il doit « assistance » à sa femme, et au père et à la mère qu'ils ont des enfants, qui songent à hériter d'eux. Et c'est bien à cela, en effet, que songe la femme, même dans l'amour, et que songent les enfants, même quand leur affection n'est pas douteuse. Et c'est à cela aussi que songe, surtout, la troupe anxieuse et dévorante des collatéraux, grâce aux complaisances d'une législation surannée qui, tôt ou tard, finira bien par disparaître.

Si le mariage libre existait, seul, on verrait diminuer les unions au moins de moitié, — et bientôt le monde finirait. Compter uniquement sur l'amour pour perpétuer le genre humain, quelle

chimère! La moitié des mariages sont « de convenance », ou « d'argent », avoués. Sans dot, et sans « espérances », ils ne se feraient pas.

Or, qui règle les intérêts des contractants? La loi. Se passer de la loi rendrait illusoire toute question d'intérêt. La parole d'honneur, le serment, dénués de sanction, seraient sans valeur. Le cas de la petite Planat, dans la pièce de M. Bourget, est décisif.

Elle s'était fiée à la bonne foi d'un homme; trois mois après, l'homme la plaquait. C'est l'histoire de la plupart des « unions libres » au seuil du XXe siècle, et il est à craindre qu'elles seront telles encore longtemps. Elles ne sont pas à recommander.

M. Bourget se trompe quand il les assimile à des mariages civils, sans sacrement. C'est au mariage religieux, sans état civil, qu'elles sont assimilables. Pour fonder « un foyer », il n'y a rien de tel, à l'heure qu'il est, que de passer devant M. l'échevin. Grâce à lui, un jour vient où, si les circonstances l'exigent, les époux s'entendent rappeler au respect de leurs engagements et où il leur est permis de liquider leurs profits matériels. C'est alors véritablement que le mariage fait ressortir tous ses avantages. Sans M. l'échevin, — ou M. le maire, — cela ne serait pas possible. Plus tard peut-être, qui sait? Mais pas aujourd'hui.

« En dehors du code, il n'y a pas de société! », dit Darras, le mari de *Un Divorce*... En dehors du code pénal principalement. C'est lui qui sanctionne les droits et les devoirs. Pour faire respecter le mariage légal, il y a des gendarmes; pour faire respecter l'union libre, il n'y a rien. Dans notre société civilisée, la crainte du gendarme est le commencement de la sagesse. Voilà ce que M. Paul Bourget aurait pu dire. Il s'en est bien gardé.

La même aventure, à peu de chose près, que celle de *Un Divorce* est arrivée à M. Paul Bourget à l'occasion de sa *Barricade*.

Un homme attentif, comme il l'est, aux choses de l'actualité, aux problèmes sociaux et psychologiques (car l'artiste n'exclut pas le penseur) ne devait pas rester insensible aux péripéties de la guerre des classes, qui a marqué, de façon si passionnante parfois, les premières années de ce siècle et allait bientôt ébranler l'édifice social jusque dans ses fondements. Il y a vu un beau sujet de drame, et en même temps un beau sujet de thèse. Il avait lu, dans un livre curieux de M. Georges Sorel, *Réflexions sur la Violence,* un passage qui, précisément, avait frappé également une romancière, Mme Daniel Lesueur, et lui avait inspiré un assez bon

roman, le *Droit à la Force*. « La violence prolétarienne, disait le philosophe, semble être le seul moyen dont disposent les nations européennes, abruties par l'humanitarisme, pour retrouver leur ancienne énergie. Cette violence force le capitalisme à se préoccuper uniquement de son rôle matériel et à lui rendre les qualités belliqueuses qu'il possédait autrefois. Une classe ouvrière grandissante et solidement organisée peut forcer la classe capitaliste à demeurer ardente dans la lutte industrielle; en face d'une bourgeoisie affamée de conquête et riche, si un prolétariat uni et révolutionnaire se dresse, la société capitaliste atteindra sa perfection historique... »

En d'autres termes, la paix sociale est une utopie; et la guerre est utile. Devant les menaces du prolétariat, la bourgeoisie a pour devoir, non de céder, mais de résister. La société tout entière, retrempée dans l'énergie de la lutte, y gagnera en vigueur et en dignité.

L'idée, certes, à laquelle d'autres événements plus graves sont venus donner depuis lors une ampleur et une portée inattendues, ne manque pas de beauté, et l'on comprend qu'elle ait séduit M. Bourget. J'admets volontiers qu'il se soit proposé de la traduire, sous forme dramatique, le plus impartialement possible, sans l'ombre d'un parti pris. Il l'a annoncé et proclamé avec insistance. Et il s'y est appliqué très sincèrement. Seulement, toute sa bonne volonté n'a pu faire que, malgré lui, entraîné par son apostolat, il n'ait marqué avec éclat ses préférences pour un des belligérants en présence, et changé son dessein d'être très impartial en un résultat parfaitement tendancieux. Ainsi, ce drame philosophique qu'il se proposait de faire, et qui, exécuté par un écrivain comme Ibsen ou Bjoernson, eût atteint peut-être à une émotion puissante, il l'a réduit involontairement à n'être qu'une sorte de mélodrame sentimental et déclamatoire, sans portée et sans caractère.

Breschard, patron d'une maison d'ébénisterie artistique, est veuf depuis de longues années. Il a un fils de vingt-cinq ans, Philippe, qui incline vers le socialisme. Philippe aime la fille d'un joaillier, M. Tardieu. Le joaillier ne consent pas au mariage : il sait que Breschard songe à épouser sa maîtresse, Louise Mairet, première ouvrière dans la maison. Or, le contremaître de l'atelier, Langouet, camarade d'enfance et ami de Philippe, s'est épris de Louise. La jalousie s'empare de lui. Par haine pour le patron qu'il a toujours

servi avec zèle, il se livre à des actes de « sabotage ». Il va plus loin. Lorsque Breschard a offert le mariage à Louise, qui le refuse, — car elle aime Langouet, à qui elle n'a pas fait l'aveu de son amour, — le contremaître entraîne l'atelier dans une grève générale de l'ébénisterie. La grève peut ruiner Breschard. Un vieil ouvrier, Gaucheron, « qui veut être libre de travailler s'il lui plaît », organise, dans un quartier lointain, un atelier de « jaunes ». Les fortes commandes qui sauveront Breschard de la faillite vont être livrées, lorsque les grévistes, qui ont fait « la chasse aux renards », surviennent. Langouet s'apprête à incendier la maison dans laquelle Gaucheron s'est enfermé et veut résister, un revolver à la main. Louise, accourue, empêche Langouet de commettre son forfait, en lui avouant qu'elle l'aime. Langouet laisse tomber de ses mains le tison enflammé. Après la grève, les patrons décident de ne point reprendre les ouvriers les plus compromis : Langouet est de ce nombre. C'est la misère certaine pour le couple que forment Langouet et Louise réunis. Breschard, sur la demande de Gaucheron, commanditera une coopérative ouvrière où Langouet travaillera. Philippe, guéri du socialisme, épousera Cécile.

Cette histoire est bourrée d'invraisemblances romanesques. Le fils du patron lié avec l'anarchiste; la petite ouvrière que se disputent à la fois le brave patron et l'honnête contremaître; le vieil ouvrier héroïque et fidèle au bon patron; la commande fantastique du client d'Amérique; l'amour arrêtant le bras vengeur du farouche révolutionnaire... Que sais-je encore? Voilà pour les incohérences et les naïvetés. Celles de la thèse sociale, débattue tout le long de ces quatres actes artificiels, ne sont pas moins choquantes.

M. Bourget avait à établir, à la suite de M. Georges Sorel, que la violence est féconde... Au lieu de cela, il nous montre la violence aveugle, passionnée, inexcusable et haïssable, des prolétaires révoltés; et à cette violence, contre laquelle il nous insurge, il oppose en la réclamant, une autre violence, celle de la bourgeoisie, pas beaucoup plus logique ni plus raisonnable, perpétuant la discorde et instaurant un régime, non pas d'énergie, mais de haine.

Assurément, l'auteur a mis de belles phrases dans la bouche de certains de ses personnages; par exemple : « Soyons forts et défendons-nous, mais soyons humains ». Seulement, les actes qu'il nous montre démentent ces paroles. Au lieu de construire une synthèse de la question qu'il voulait traiter et de l'interpréter avec ampleur, il s'est contenté d'en réunir les éléments les plus infimes, les plus

proches du fait divers et de l'anecdote; et il en fait réellement, comme le sous-titre de sa pièce le dit ingénument, une simple « chronique ». Nous y voyons éclater une grève et agir un Pataud syndicaliste, exactement dans les mêmes formes que nous l'ont raconté les journaux de l'époque. Le petit côté pittoresque et parfois amusant, mais un peu mesquin et puéril, de la « guerre des classes », nous est servi en doses homéopathiques. Les histoires de sabotage y sont au premier plan. Et, naturellement, l'impression qu'on en peut recevoir n'est guère favorable à ceux-là mêmes que M. Bourget se pique d'excuser.

Tout cela sonne faux et fait plus sourire que trembler. En France, où les moindres choses de la vie empruntent aisément un air théâtral, une pièce comme celle-là devait nécessairement paraître assez près de la vérité. Mais ailleurs, par exemple en Angleterre même et en Belgique, où les conflits ont été jusqu'à présent pacifiques, elle a paru peu réelle; et en Italie, où la lutte a pris récemment des proportions tragiques, elle semblerait aujourd'hui tout à fait puérile. M. Bourget ne prévoyait probablement pas que la réalité dépasserait bientôt, et de loin, son imagination.

Dans une conférence qu'il fit quelque temps après la première représentation de sa pièce à Paris, M. Bourget exposait, avec quelque tapage, les principes et les idées qui avaient présidé à la conception de son drame. Il s'y défendait vivement du reproche de partialité qu'on lui avait adressé. A l'en croire, il aurait posé les termes du problème social avec tant de netteté que plus rien maintenant ne s'opposerait à ce que cessât définitivement, avec un peu de volonté, la crise qui désole la société. Le prolétariat résiste à la bourgeoisie par la violence. Eh bien, soit! Que la bourgeoisie résiste, de son côté, au prolétariat par le talent et par l'intelligence. Ce n'est pas plus difficile que cela...

Touchante et désarmante naïveté! Les événements qui se sont déroulés depuis la guerre ont dû édifier l'écrivain sur l'insondable profondeur de ses illusions.

Pourtant, il y a un mot dans la *Barricade* qui, peut-être à l'insu de l'auteur, est le vrai mot de la situation; c'est celui que prononce un personnage de la pièce, découvrant avec une rude franchise le fond de son cœur : — « La poche! » s'écrie-t-il.

La poche!... Ce mot résume toute la question sociale. M. Bourget aurait pu borner là sa démonstration.

***

PAUL-HYACINTHE LOYSON

Le cas de M. Paul Bourget n'est pas unique dans l'histoire du « théâtre d'idées ». Un écrivain moins célèbre, mais non moins convaincu, au pôle tout à fait opposé des opinions philosophiques de l'auteur de la *Barricade*, Paul-Hyacinthe Loyson, a cru aussi, de très bonne foi, mettre à la scène des problèmes de conscience et les débattre avec impartialité. Dans cette entreprise, il a rencontré les mêmes obstacles.

Les *Ames ennemies* soulèvent la très délicate question de l'éducation des femmes; et elle est liée à cette autre question, non moins brûlante, qui divise les consciences contemporaines : le duel entre la science et la foi. Quand le duel a lieu dans la famille même, quand il se livre entre un père et une mère, on comprend combien il peut devenir tragique. L'auteur n'a pas hésité à nous en rendre les témoins. Il a mis aux prises un père, savant et libre penseur, et une mère, catholique, attachée profondément à ses croyances, se disputant l'âme de leur enfant. Il a établi le drame avec une belle énergie, sans craindre la sécheresse des discours, des plaidoyers et des réquisitoires, en y mettant assez de flamme pour le rendre vivant, et de telle façon que la question à débattre fût posée sans équivoque, avec ses conséquences logiques les plus extrêmes, fussent-elles pénibles, révoltantes même.

Un savant, Daniel Servan, a épousé une Bretonne, confite en dévotion et en doux préjugés; il s'est marié à l'église; puis, ayant eu une fille, il a consenti à ce que sa femme s'occupât de son éducation et que cette éducation fût religieuse. Il s'absente pendant deux ans. A son retour, il trouve sa fille littéralement envoûtée; il apprend qu'un prêtre, quand il était loin, était venu s'installer chez lui. Il s'indigne; il reprend à sa femme la direction de l'enfant; celle-ci, encore sous le coup d'une grave maladie, est naturellement très secouée; son père lui parle de la science; il engage avec elle des discussions qui la déroutent; puis la jeune intelligence s'ouvre et se met à douter. Le prêtre, voyant une âme lui échapper, revient pour la conquérir avec l'aide de l'épouse, devenue subitement irréconciliable. De longs et irritants débats s'engagent autour de l'enfant, qui bientôt succombe à la violence de la lutte dont elle

est l'objet et la victime; et sa mort même, pour le triomphe de l'idée, dans la négation de l'erreur religieuse et l'affirmation de la vérité scientifique, ne suffit pas à arrêter l'élan des combattants. C'est admirable, — et affreux.

Est-il possible que le fanatisme, qu'il soit religieux ou athée, puisse créer de telles situations? L'auteur a cru nécessaire de le supposer, pour avoir l'occasion de nous dire tout ce qu'il voulait, avec un courage qu'on ne saurait assez louer. Et qu'a-t-il voulu dire, en somme? Que la science est infaillible et que Dieu n'existe pas? Que la foi est une folie et que le matérialisme est la seule doctrine? Peut-être bien; mais surtout, que ce qui est mal, ce qui est criminel, c'est de livrer un enfant, dès son jeune âge, à une influence consciemment ou inconsciemment intéressée, celle du prêtre, qui étouffe en son âme toute liberté de penser et sème dans les familles la haine et la discorde. Car l'écrivain suppose des époux ayant des principes contraires, des époux qui s'aimaient et qui finissent par se détester, selon la prédiction même du Christ, s'il faut en croire l'évangile selon saint Mathieu. Qu'a-t-il voulu nous dire encore? Que l'homme de science seul a raison, et que le prêtre est un fripon? Non pas... L'homme de science, nous dit-il, cherche la vérité; le prêtre croit la posséder, souvent de très bonne foi. Quoi donc alors? Que le savant, le libre penseur, commet une faute en remettant à sa femme pieuse le soin de s'occuper exclusivement de l'éducation de leur enfant et en laissant pénétrer chez lui des ministres d'un culte qu'il ne pratique point... Ce savant est un peu trop naïf. En introduisant le loup dans la bergerie, le berger qui ne se douterait pas que ses brebis vont être dévorées ne serait pas fort malin; et si, voulant sauver la brebis qu'il aurait trouvée dans les crocs de la bête, il ne jetait pas celle-ci dehors et lui permettait de revenir encore de temps en temps, ainsi que le fait Daniel Servan, ce berger mériterait d'être conspué. Le drame pèche donc par la base; nous ne saurions nous intéresser à un héros aussi peu consistant.

En définitive, Paul-Hyacinthe Loyson a voulu dire bien des choses, et je crois qu'il en a dit plus qu'il n'aurait dû pour qu'on vît parfaitement clair dans ses intentions. Celle qui a dominé toutes les autres, sans aucun doute, c'est d'être impartial, de plaider le pour et le contre, le bien et le mal, et aussi l'opinion moyenne. Il n'a pas défendu une thèse; le théâtre d'idées n'est pas le théâtre à thèse : il expose une question, simplement, laissant au public le soin d'apprécier. C'est vrai; mais pour arriver à être intéressant

sans prendre parti, sans se donner la joie de communiquer au public sa propre conviction, il faut avoir bien de l'autorité! Tout en présentant les divers côtés d'une question, il en est toujours un par quoi l'on voudrait triompher. « Voilà, dit-on au bon public, les pièces du procès : jugez maintenant ! » Seulement, on compte bien qu'il sera d'accord avec vous. Parfois cependant, le public juge tout autrement. C'est ce qui était arrivé déjà à M. Bourget, ennemi juré du divorce. Il avait cru être plus fort en montrant le pour et le contre de l'affaire, persuadé que le parterre serait contre le divorce, avec lui : or, il est advenu ceci, c'est que le parterre a estimé qu'il faudrait non pas supprimer le divorce, mais abolir le mariage... Il en est un peu ainsi de la pièce de Paul-Hyacinthe Loyson. On en sort avec la conviction qu'il est cruel et injuste d'asservir les jeunes intelligences, de « leur enlever la liberté de peur qu'elles ne trouvent la vérité », comme dit si bien un des personnages des *Ames ennemies*; mais on en sort convaincu également qu'un père qui, après avoir été assez sot pour livrer sa fille à des fanatiques, la tue sous prétexte de la leur reprendre, est non seulement aussi fanatique qu'eux, mais, étant père, plus odieux encore. Le seul être raisonnable et sensé de l'histoire, c'est le brave vieux grand-père, que toutes ces disputes affolent, et qui s'écrie enfin : « A quoi bon se tourmenter ? Nous devons tout de même mourir. Où irons-nous ? Le savons-nous ? Peut-être nulle part. Mais qu'importe ? Laissez-nous au moins nos illusions ! » Et, en définitive, au lieu d'être reconnaissants à l'auteur de nous avoir ouvert les yeux, nous sommes tentés de lui en vouloir d'avoir augmenté peut-être l'obscurité qui est en nous.

A peu près dans le même temps que cette pièce était représentée à Paris, un autre jeune auteur, M. Trarieux, y faisait jouer l'*Otage,* dont le sujet est à peu près identique. Cela prouve bien que l'idée était dans l'air. Quand une idée est dans l'air, il ne manque jamais de gens tout prêts à l'attraper au vol. Mais ne l'était-elle pas depuis longtemps ? Relisez une vieille tragédie, bien oubliée, de Casimir Delavigne, *Une Famille au temps de Luther,* et vous serez édifiés. L'actualité est parfois vieille comme le monde.

L'*Apôtre,* qui a suivi les *Ames ennemies*, se réclame de la même esthétique et se rattache à elles par le même sentiment.

A ceux qui croient passionnément.
A ceux qui nient énergiquement.
A ceux qui cherchent loyalement.

Telle était la dédicace que l'auteur adressait à ses interprètes des *Ames ennemies;* celle qu'il adresse aux interprètes de l'*Apôtre* n'est pas sensiblement différente :

> A ceux qui marchent dans les ténèbres avec la lumière intérieure.
> A ceux qui suivent le Dieu inconnu.
> Aux âmes esclaves du devoir.

Cette dédicace explique la portée de la seconde pièce ; et elle achève de nous éclairer sur le caractère de l'auteur. Un dramaturge qui affiche de pareils principes ne peut être, au théâtre, un simple « amuseur ». Paul-Hyacinthe Loyson, fils d'un illustre prédicateur qui s'émancipa de la tutelle catholique, avait de qui tenir. Il avait du sang d'apôtre dans les veines. Son père prêchait dans une chaire; il prêcha sur la scène. Il chercha la lumière et la vérité, autrement que ne le font d'habitude les « pasteurs des peuples ». Nous l'avons vu déjà, dans les *Ames ennemies*, essayer de vaincre, à force d'impartialité, n'hésitant pas à mettre en présence les arguments les plus contraires, à opposer les convictions les plus extrêmes, à s'incliner même devant certaines évidences, défavorables à son propre idéal. Cela est beau et courageux, mais aussi tout plein d'inconvénients. Témoin l'*Apôtre*. Et pourtant, cette pièce est une des plus nobles qu'on ait écrites, une des plus audacieuses et des plus troublantes. Jugez-en. Un homme politique peut-il remplir librement les devoirs de sa conscience? Mis en présence de certaines situations, lui est-il possible de ne pas transiger avec elle? Il le peut, certes, mais au prix de quelles souffrances morales et de quels sacrifices!... Baudouin, un sénateur, renommé pour son inflexible intégrité, accepte d'être ministre pour sauver le parti républicain impliqué dans un honteux scandale. Il le sauvera à force de justice; il poursuivra une enquête impitoyable, et il frappera les coupables, quels qu'ils soient. Or, à peine le travail salutaire entrepris, des obstacles sans nombre se dressent devant lui; s'il frappe aveuglément, le mal sera plus grand que le bien; l'intérêt politique en souffrira; des amis politiques seront compromis, qu'il faut épargner, sous peine de nuire au parti tout entier... Cela n'est rien encore; un obstacle plus terrible surgit tout à coup : le fils de Baudouin est parmi les coupables! Et voilà la conscience de l'honnête homme en conflit avec son amour paternel. Baudouin,

logique avec lui-même, consentira-t-il à être le justicier de son propre enfant? La raison lui ordonne de l'être; le sentiment le lui défend. Placé dans cette alternative épouvantable, Baudouin hésite; mais, finalement, sa conscience l'emporte. Le fils prévaricateur est dénoncé, tandis que le père, succombant sous le poids du devoir, abdique l'ingrate mission qui l'a obligé au plus cruel des sacrifices.

Je ne sais si tout le monde approuvera ce père tragique... On l'admire, mais je doute qu'il en est beaucoup qui aient le courage de l'imiter. Et pourtant, l'auteur a eu soin d'accumuler sur le fils odieux toutes les noirceurs. Dans une pièce très semblable, *Le Tribun,* M. Bourget, moins logique, mais plus humain, nous montre le père pardonnant finalement à son fils égaré. Mais le fils du *Tribun* est un inconscient; il mérite moins de colère que de pitié; le fils du sénateur Baudouin, lui, est un personnage cynique; il s'obstine dans le mal et s'en glorifie; il affiche les théories les plus déplorables et en affirme sans scrupule la légitimité; il est sans repentir et sans excuse. En le frappant, Baudouin frappe bien moins son fils qu'un être nuisible et vil, indigne de lui. La rigueur de sa justice en est adoucie; et son héroïsme n'a presque plus rien de cornélien.

Il n'empêche que cette pièce soulève des problèmes terriblement délicats! Le premier, c'est la quasi-impossibilité de faire, dans un État bien organisé, de la politique absolument honnête... On l'a démontré plus d'une fois : l'homme qui ne mentirait jamais serait considéré dans le monde comme le dernier des rustres; la société, ou la sociabilité, est basée sur le mensonge — le « mensonge conventionnel ». La politique est une matière où, plus qu'en toute autre, il importe, pour être fort, de transiger sans cesse avec sa conscience; il n'en est point où le mensonge jouisse d'autant de prestige; le mensonge est la base de tout gouvernement, et il est l'essence du parlementarisme.

L'*Apôtre* soulève un autre problème, le problème religieux. Le fils indigne a été élevé par Baudouin dans les principes du libre examen qui ont servi de guide à son père. Et alors, tout à coup, devant la honte amassée, voici la mère qui intervient.

— « Est-ce bien lui, demande-t-elle à Baudouin, qui est le plus coupable?... J'ai élevé mon fils sans une foi vive, sans une règle stricte, sans l'armer d'abord contre lui-même... Je t'ai laissé tout faire pour son cerveau, et je n'ai rien fait pour sa conscience...

Nous nous sommes trompés effroyablement. Je me souviens encore du premier soir où, sur les lèvres de mon enfant, j'ai étouffé la prière chrétienne... Je venais de livrer mon enfant au mal, parce que je venais de l'enlever à Dieu! »

Baudouin ne trouve que ceci à répondre :

— « Et mon exemple depuis trente-cinq ans? L'honneur, le devoir, le dévouement, la voilà la religion vivante dans laquelle j'ai élevé mon fils! Ça vaut bien une leçon de catéchisme! »

Baudouin n'a pas tort; mais la défense est faible; et c'est à sa femme que le public, insuffisamment éclairé, donnera raison sans hésiter. Si le public désire tirer une moralité de l'histoire, ce sera celle-ci, je le crains : que les républicains sont des tas de fripouilles, et que les enfants auxquels on défend d'apprendre le catéchisme deviennent des pas grand'chose. Je doute que ce soit cela que l'auteur a voulu prouver...

* * *

HENRI BRIEUX

M. Henri Brieux n'est ni un poète, ni moins encore un « amuseur ». C'est presque un prédicateur, lui aussi, comme le père Loyson. Après avoir débuté en écrivant des pièces suivant la formule du Théâtre libre, il s'est mis à faire du Théâtre moral. Le théâtre, pour lui, est un sacerdoce. Il le pratique de la façon la plus noblement classique, non pour distraire ses contemporains par l'illusion d'un spectacle idéal, mais pour corriger leurs mœurs en ce qu'elles ont de contraire à la justice et à la raison. Chacune de ses pièces combat un abus ou défend une idée juste. Aussi, les purs artistes le tiennent-ils en médiocre estime. Le vol de son imagination n'est pas très élevé, en effet, et son style non plus. Mais, comme il connaît admirablement son métier, il s'impose malgré tout, même aux artistes; et la foule l'aime, parce qu'il lui parle, sans grandes recherches, de choses qui la touchent directement et flattent son égoïsme, même quand il lui dit de dures vérités.

Le bagage de M. Brieux est considérable. Le mot « bagage » n'a rien ici qui soit déplacé : on y trouve tout ce qui est nécessaire à un

voyageur qui aime parcourir, de façon pratique et confortable, non pas le pays des Rêves, mais uniquement celui, plus prosaïque et plus positif, des abus et des vices de notre organisation sociale. On y trouvera notamment la collection complète des Guides à travers toutes les questions du jour. Il en est d'excellents, qui ont valu à M. Brieux de grandes facilités, — j'entends de grands succès; — d'autres, médiocres, l'ont égaré parfois. Ceci pourrait s'appeler : les accidents du Théâtre d'idées. En voici deux, parmi les plus intéressants. L'auteur en est sorti d'ailleurs sain et sauf.

Le premier accident, c'est celui de *Simone*. En écrivant *Simone*, M. Brieux était parti en guerre, comme d'habitude, contre un vice social. Cette fois, il voulait pourfendre le crime passionnel. Vous vous rappelez la fameuse préface de la *Femme de Claude*, dans laquelle Dumas fils formula cet axiome, qu'il faut tuer impitoyablement la femme adultère, la bête malfaisante qui a transformé en enfer le foyer conjugal. Un jour, M. Brieux lut, paraît-il, cette préface (tout arrive!) et entrevit tout de suite les conséquences funestes de ce principe sauvage dans les ménages où il y a des enfants : la situation tragique du père justicier et assassin, à qui ceux-ci ne manqueront point de reprocher, tôt ou tard, de les avoir privés de l'amour d'une mère, et sa douleur de se voir jugé par eux à son tour. Donc, même si la mère fut indigne, le crime est odieux, non pas seulement parce que nul n'a le droit de se faire justice à soi-même, mais aussi parce qu'on fait le malheur des enfants et qu'on récolte de la haine.

Cela semblait, au premier abord, juste et généreux. Et le bon sens bourgeois y trouvait toute satisfaction. Le bon sens bourgeois aurait pu faire la grimace si M. Brieux lui avait dit, comme le Christ : « Épargnez la femme adultère », ou, comme les auteurs du *Droit à l'Amour :* « Si votre femme vous trompe, retirez-vous et cédez la place à votre rival. » Mais il lui disait : « Laissez les roses au rosier, laissez les enfants à leur mère, laissez la mère à la maison », c'est-à-dire au foyer, avec ses enfants.

Or, croyant rendre sa thèse plus forte, comme avaient fait, par un souci d'impartialité aussi, M. Bourget et Paul-H. Loyson, au lieu d'accumuler les raisons qui nous auraient fait regretter sincèrement que le mari vengeur, dont il nous expose l'histoire pathétique, eût frappé la femme coupable, il s'est plu à accumuler toutes les raisons contraires. La femme coupable dont il nous parle était mauvaise épouse et mauvaise mère; de son côté, le mari avait frappé sans

réflexion, dans la fièvre d'une irrésistible colère; si jamais vengeance de mari outragé fut excusable, c'est bien celle-là. Plus tard, le père avait élevé sa fille non seulement dans l'ignorance du tragique événement, mais encore dans le plus absolu respect de la mémoire maternelle; nul héros de drame congugal ne mérita autant de sympathie. Je sais bien qu'il en devait être ainsi, pour amener le drame à sa conclusion; avec un père moins discret et moins attentif, et une fille moins ignorante, il n'y avait pas de conflit possible. Mais, en même temps, la thèse devenait, pour le public, difficilement acceptable, ou, en tout cas, sans intérêt : la fille de la morte, apprenant, un beau jour, la vérité, s'érige en justicière de son père, le condamne, et refuse de lui pardonner... Le public se révolta, non parce que le meurtre d'une femme infidèle lui avait paru une chose aimable et bonne, mais parce que M. Brieux avait fait de sa jeune justicière une petite personne vraiment très désagréable, qui parlait de choses qu'elle ne connaissait point. Elle avait peut-être raison d'en vouloir à son père d'avoir tué sa mère, puisqu'elle ne savait pas jusqu'à quel point cette mère avait été indigne et ce père malheureux; mais le public le savait, lui; et, le sachant, il lui eût été assurément difficile de partager sa rancune et de s'émouvoir avec elle. M. Brieux, devant cette révolte du public, n'hésita point : entre la répétition générale et la première représentation, à Paris, il changea son dénouement. La veille, Simone, interprète des sentiments de la société nouvelle, purifiée et régénérée, retirait son amour au père qui lui avait enlevé brutalement sa mère : cette fois, Simone s'humanise, et, après s'être fait un peu tirer l'oreille, lui pardonne tendrement. Et le public fut enchanté.

Loin de nous la pensée de reprocher à M. Brieux sa courageuse volte-face. Un auteur a le droit de faire de sa pièce ce qui lui plaît, avant de l'avoir publiée, — et même après. Et nous n'aurions pas le droit, nous, public, de nous occuper de ce que cette pièce était avant d'être jouée, si l'auteur n'avait lui-même fait connaître le but qu'il avait poursuivi d'abord et avoué ensuite comment il s'en était écarté. M. Brieux a eu, paraît-il, à ce sujet, un mot ravissant : « Qu'on ne m'objecte pas, a-t-il dit, qu'on ne peut pas changer un dénouement, parce qu'un dénouement est un total... Il reste toujours que j'ai pu me tromper dans mon addition. » Et il s'était trompé, en effet. Mais l'erreur, venant d'un moraliste comme lui, était singulière. Il l'a reconnu de bonne grâce. M. Brieux était parti pour démontrer que le crime passionnel est impardonnable,

pour le flétrir, et pour en guérir à jamais la race des maris malheureux, — et le voilà qui aboutit à une solution absolument opposée! La pièce devait nous dire : « Ah! ne tuez jamais une femme qui trompe! » Et, en fin de compte, elle nous dit : « Enfants, ne condamnez pas à la légère votre père irrité... S'il a tué, peut-être a-t-il bien fait... Dieu sait sous quel fardeau la pauvre âme succombe! » On nous avait promis l'intransigeance, et l'on nous prêche la clémence.

M. Brieux a eu raison. S'il avait tenu bon, il allait au-devant d'un fiasco. Il ne s'est pas entêté, et c'est un grand succès qu'il a remporté. Le moraliste faisait fausse route; je ne dis pas qu'il s'était engagé dans une mauvaise voie, mais il s'y était engagé de maladroite façon. Il avait voulu trop prouver. Or, qui veut trop prouver ne prouve rien. La thèse qu'il s'était proposé de nous montrer reposait sur des bases vraiment trop fragiles. Et voyez à quel point elle se présentait mal. Imaginons l'histoire au point où elle commence, c'est-à-dire le soir de l'adultère. Supposons un mari converti aux idées de M. Brieux, surprenant sa femme en flagrant délit et, au lieu de la tuer, demandant simplement le divorce. C'est bien cela, sans aucun doute, que lui conseille M. Brieux. Voilà donc le mari divorcé... Sa fille en sera-t-elle, plus tard, moins malheureuse? Souffrira-t-elle moins de savoir (car elle ne pourra l'ignorer, cette fois) sa mère indigne, menant probablement, dans l'hypothèse même de M. Brieux, une conduite infamante, que de la savoir morte, avec l'illusion d'une mémoire irréprochable, que son père a su entretenir dans son cœur? Et ainsi — toujours dans la situation où l'auteur nous a présenté ses héros — le divorce sera pire encore que le meurtre!... Est-ce cela que cherchait M. Brieux?...

Certes non... Tuer est, toujours, une chose barbare, et l'on peut espérer — vaguement — qu'un jour viendra où cette façon de se rendre justice sommairement, soi-même, disparaîtra, même entre époux... La loi nous donne d'autres moyens — plus lents — de nous venger. Quand ce jour luira-t-il? Je l'ignore : je crois qu'il n'est pas très prochain. Il y aura toujours, si peu nombreux qu'ils soient, des maris impatients qui, en des circonstances exceptionnelles, frapperont, comme des brutes... Pour vouloir que ces choses-là disparaissent tout à fait, il faudrait couper les mains aux hommes. Et encore!... M. Brieux se fait des chimères quand il fait dire, quelque part, dans sa pièce, à Sergeac : « Un meurtre reste un

meurtre, et nous allons vers un temps qui n'en absoudra aucun... » Ce temps-là n'est pas proche, à voir la mentalité, à Paris même, de certains jurys de cours d'assises, poussant l'indulgence jusqu'à admettre la théorie du crime symbolique, de l'assassin prétendant qu'il a voulu tuer dans un individu, non la personne, mais l'idée qu'il représentait... Si nous en jugions par ce que nous vîmes à cet égard, nous pourrions nous attendre, au contraire, à voir briller bientôt le temps où tous les crimes seront innocentés.

Mais n'insistons pas. M. Brieux a retourné galamment ses batteries. Cela montre qu'on peut être un grand moraliste et se fourrer le doigt dans l'œil. Seulement, la plupart du temps, quand on se fourre le doigt dans l'œil trop profondément, il n'est pas aussi facile de l'en retirer.

L'autre accident arrivé à M. Brieux, ce fut *Suzette*. *Suzette* devait s'appeler d'abord le *Jugement de Salomon*. Ce titre expressif était justifié par la situation tragique que l'œuvre nous expose, d'une mère qui, après avoir cherché vainement à arracher son enfant à des grands-parents odieux, le leur abandonne enfin et consent à le perdre plutôt que de le voir torturé par d'abominables manœuvres. Comme dans le jugement célèbre, où l'on voyait une mère repousser la décision conciliatrice du juge ordonnant de couper en deux l'enfant que réclamait indûment sa rivale, l'héroïne de M. Brieux se sacrifie, — jusqu'au moment, cela va sans dire, où, la pièce étant près de finir, il importe que tout s'arrange.

Je ne sais qui a fait remarquer que ce jugement célèbre était absolument contraire, quoi qu'en dise le bon sens public, aux lois de la nature. La mère sublime du jugement de Salomon n'était pas une vraie mère. Une vraie mère eût préféré voir son enfant coupé en deux qu'emporté par sa rivale. Au besoin, peut-être, l'eût-elle mangé, ainsi que font certains animaux dans des cas à peu près semblables, ou consenti à être, — suivant une expression consacrée, — coupée elle-même en petits morceaux. Une mère est femme avant tout et ne cède jamais.

Quoi qu'il en soit, la légende étant acceptée, ce titre, abandonné à tort, aurait eu le grand avantage de dissiper une illusion que *Suzette* a fait naître dans l'esprit de chacun, et d'indiquer plus nettement la portée de la pièce. On a vu généralement dans *Suzette* un plaidoyer contre le divorce. Quand M. Brieux fait une pièce, il est convenu que c'est pour défendre ou pour combattre quelque chose. Si nous n'avions pas le divorce, il l'aurait inventé. Mais

comme nous avons le divorce, il n'était pas du tout impossible qu'il en réclamât l'abolition.

On se trompait cependant. Et la preuve, c'est que, si l'on examine *Suzette* avec cette idée fixe qu'elle a été écrite pour nous montrer les misères des mariages dissous par la loi, il faut convenir qu'elle est d'une rare faiblesse. En effet, la raison qui détermine les époux Chambert à vouloir la séparation — un baiser échangé derrière une porte — n'est pas sérieuse. Les époux s'en expliquent. Ils sont tout disposés à n'y plus penser. La séparation ou le divorce ne sont donc en rien justifiés. En aucun moment, il ne nous est possible d'être émus de pitié ou d'indignation. L'auteur ne nous a même pas fait assister à l'événement, point de départ du drame, ce qui nous aurait passionnés un peu pour l'affaire. D'autre part, les héros ne méritent en aucune façon, je ne dis pas notre sympathie, mais seulement notre intérêt. La femme est insignifiante et légère; puis, tout à coup, elle nous apparaît comme un parangon de vertu et de dévouement; rien ne nous y avait préparés. Nous la voyons alors disputant avec désespoir la possession d'une petite fille de onze ans, qu'elle devait aimer bien peu pour l'avoir fourrée en pension, au lieu de la garder auprès d'elle et de l'élever comme une bonne mère de famille. Qui nous dit qu'elle ne joue pas la comédie? Le mari est moins recommandable encore. Il a eu toutes les complaisances: le voilà mal venu de se plaindre d'un simple baiser donné à sa femme par un ami dont il protégeait les assiduités. Il fait la noce, hypocritement. Il n'a ni volonté, ni moralité. S'il persiste dans ses intentions de divorce, que lui dictent ses parents, c'est uniquement parce qu'il attend d'eux cinquante mille francs, qu'ils lui refuseraient sans cela. Et nous apprenons, en outre, qu'il a commis autrefois des faux, dont il craint de voir réveiller le souvenir. Que ces gens-là divorcent ou non, cela ne saurait nous inquiéter en rien. Les beaux-parents ne valent pas grand'chose non plus; le père, un vieux magistrat, n'a pas de cœur, et la mère est un monstre; mais, tout de même, je crois que l'enfant trouvera de meilleurs exemples dans leur société que dans celle de ses parents, et sera mieux soignée.

Heureusement, ce n'est pas contre le divorce que M. Brieux a voulu plaider... Et dès lors, peu lui chault si sa pièce est, à ce point de vue, bien ou mal faite. Son véritable but a été de nous apitoyer sur le sort malheureux des enfants dans les familles désunies, principalement lorsque, le mari et la femme étant séparés,

chacun prétend conquérir et conserver jalousement sa jeune affection. *Suzette* est une pièce contre les grands-pères et contre les grand'mères. M. Brieux ne veut pas qu'on fasse aux enfants nulle peine, même légère, qu'on « se les arrache », qu'on les « écartelle ». Il veut que l'enfant soit laissé à la mère... C'est fort bien, si la mère est l'ange que nous représente Mme Chambert, au troisième acte. Mais si elle n'est pas un ange (tout peut arriver !), si elle mène une vie mauvaise, et si son mari a eu raison de ne plus vouloir d'elle ? M. Brieux prétendra-t-il que, dans ce cas, il est de l'intérêt de l'enfant de rester avec elle, de partager sa vie dissolue? Certes non! Tout dépend donc des circonstances et surtout des personnes. Il n'est pas permis d'établir une règle générale en des matières aussi délicates, aussi variables. En tout cas, ce que demande l'auteur de *Suzette,* n'importe quel juge le lui accorderait. La mère est une sainte, le père ne vaut pas lourd, et les beaux-parents sont de méchantes gens : quel tribunal hésitera ? La justice est là pour examiner et pour décider ; il est bien rare qu'elle ne décide pas en connaissance de cause.

Alors, quoi ? Si ce que M. Brieux demande, existe, s'il ne faut faire aucune loi nouvelle, — et une loi, d'ailleurs, ne servirait de rien, et serait même impossible à faire, — M. Brieux a donc donné un grand coup d'épée dans l'eau ?... Je le crains. Car j'aime à croire que son ambition ne s'est pas réduite à vouloir qu'on supprime, par le fer ou par le poison, les grands-parents, les oncles et les tantes qui tourmentent les pauvres petits en les forçant d'écrire à leur mère des lettres sans cœur et en leur faisant jouer des rôles d'espions. Évidemment, la suppression de ces tortionnaires serait un moyen qui simplifierait beaucoup les choses; mais il serait un peu radical.

Cette question de l'enfant dans le mariage a été souvent traitée, avec plus de bonheur, par des auteurs moins éclatants. Pendant assez longtemps, le théâtre contemporain avait négligé l'enfant. On a vu bientôt quelles ressources il pouvait offrir à la sentimentalité de la foule. On en a fait un trait d'union charmant entre des cœurs irrités ou désunis. Que de résistances il a vaincues! Que de larmes il a séchées! Il ne conviendrait pourtant pas d'en abuser, sous peine de le rendre, comme il l'est parfois dans la réalité, fort désagréable.

Ce n'est pas ainsi que nous l'ont fait voir, à peu près dans le même temps que M. Brieux écrivait *Suzette,* et, à des points de

vue très différents, M. Devore, dans les *Demi-Sœurs*, et Mme Gabrielle Mourey, dans les *Deux Madame Delauze*. Je note ces deux pièces, parce qu'elles sortent tout à fait de l'ordinaire et que bien que n'ayant pas eu une très brillante carrière, elles n'en sont pas moins remarquables par la sincérité de leur émotion. Les *Demi-Sœurs* sont une véritable tragédie, par la puissance et la rigoureuse logique avec lesquelles le conflit passionnel qui en fait l'objet y est développé. Ici encore, comme partout, c'est à un duel moral que nous assistons; duel terrible, entre deux adversaires, deux rivaux, par delà la mort même! Une femme a eu deux prétendants, qui se sont disputé sa main avec violence. Étant devenue veuve du premier, elle a épousé l'autre, et est devenue veuve une seconde fois. De chacun de ses deux maris, elle a une fille. La haine qui était au cœur de leur père se prolonge en elles; elles sont sœurs, mais ennemies; et soudain la rivalité qui avait armé leurs pères l'un contre l'autre renaît et les arme à leur tour. La lutte est cruelle. Rien ne peut l'apaiser, pas même la mère, qui, aux yeux des deux combattantes, apparaît, au contraire, comme la preuve vivante et la cause première de l'irréparable haine qui les désunit. M. Devore a eu le courage de résister à la tentation d'un dénouement banal, qui eût tout concilié. Les rivales se séparent à jamais : une des deux, la plus jeune, est vaincue, étant la dernière venue dans l'amour de sa mère.

L'œuvre ne comporte que des rôles de femmes; chose curieuse, elle n'en acquiert que plus de force à être restreinte aux seuls éléments essentiels du débat; et l'amour n'y a qu'une part extrêmement secondaire : c'est à peine s'il en est question. Je ne pense pas qu'on puisse trouver, dans tout le théâtre contemporain, l'équivalent d'une expression dramatique aussi audacieuse, aussi originale. Et l'on n'avait pas encore posé le problème de la Destinée sur ce terrain élevé, hautain et grave, et dans une pareille atmosphère de sentiments. La question de l'enfant, cette fois encore, se double de la question du divorce; les deux sont presque toujours connexes. A toute évidence, M. Devore a entendu prouver dans ses *Demi-Sœurs* tout à la fois qu'il est dangereux pour une femme de se remarier, et plus dangereux encore d'avoir des filles ayant pour pères des hommes qui se sont détestés. Mais le cas, si pathétique qu'il soit, constitue, il est vrai, une exception. En général, les seconds maris professent pour leurs prédécesseurs la plus profonde sympathie, — souvent même, comme eût dit Henri Heine, les plus vifs regrets.

Les *Deux Madame Delauze* ont porté le débat sur un autre terrain. Certes, la pièce de Mme Mourey n'a aucune de ces habiletés qui distinguent les pièces « bien faites » ; elle ne vise point à l'effet, et l'intrigue n'en est point compliquée. La justice a séparé deux époux, en attribuant au père la garde de l'enfant. La mère ne peut voir celui-ci qu'à certains jours. Cette privation la fait d'autant plus souffrir que, si elle fut une épouse coupable, elle adore son enfant et craint de le perdre tout à fait, son ancien mari venant d'épouser une autre femme. Voilà ce dont la vie nous offre maintes fois le spectacle. Les deux femmes se détesteront ; chacune d'elles s'appliquera à enseigner à l'enfant la haine de l'autre, voire la haine de son père, ou celle de sa mère. Et, pendant des années, cela fera trois malheureux. Dans cette histoire, l'auteur ne s'est inquiétée que de la mère. Elle n'a invoqué ni les lois, ni la justice, ni les droits de la société ; elle n'a invoqué que la nature et l'amour. Elle a parlé en femme, avec un langage et des arguments de femme ; et sans raisonner, sans plaider, elle a dit sur ce sujet des choses essentielles, qui lui ont fait gagner sa cause avec éclat.

Et même Mme Gabriel Mourey, femme auteur, n'a pu s'empêcher d'être femme jusqu'au bout, en imaginant un personnage féminin si bon, si parfait, qu'il en est presque contre nature. Dans la vie, nous venons de le rappeler, la deuxième épouse du père divorcé — la seconde Mme Delauze — aurait détesté certainement la première ; dans la pièce, loin de la détester, elle se fait son alliée, contre son mari et contre sa belle-mère, pour que l'enfant soit rendu à sa mère, qui le réclame ! Le cœur de cette épouse est riche des sentiments les plus généreux, je dirais même les plus héroïques. Et c'est cela surtout, c'est cette chose invraisemblable, inattendue, idéale, qui est émouvante. Une fois de plus, la poésie l'emporte sur la réalité, et nous attendrit au spectacle d'une situation qui, si nous en avions été les simples acteurs, nous aurait laissés sans doute impitoyables...

Oui, c'est bien là une pièce de femme... La première Mme Delauze, coupable, ne l'a été, en somme, si nous en croyons l'auteur, que par la faute de son mari... Elle était négligée, elle a voulu se distraire, voilà tout. Dans l'entrevue qu'elle a avec lui au deuxième acte, elle ne manque pas de le lui rappeler : il l'épousa par « égoïsme » et par « vanité ». Elle prit un amant, et fut abandonnée de celui-là même qui aurait dû alors la défendre. Pourquoi cet abandon ? L'auteur nous le dit, d'un petit air dégagé : « *C'était un*

homme, il a agi en homme... » Donc, aux femmes toutes les vertus, ou toutes les excuses; aux hommes, toutes les fautes et toutes les responsabilités. Nous sommes trop galant pour y contredire.

Mais voyez — même chez un écrivain — l'inconséquence féminine qui reparaît : à côté de ces deux types de femme si sympathiques, Mme Mourey nous montre un autre type, celui de la belle-mère, — la troisième Mme Delauze, — antipathique jusqu'à l'invraisemblance. Il fallait dans la pièce un obstacle qui donnât corps au conflit et produisît la lutte; il fallait un mauvais esprit qui, soutenant et excitant le mari « égoïste », contrariât l'héroïsme des deux madame Delauze, si bonnes et si généreuses; — et c'est une femme que l'auteur-femme a imaginée! Et cette femme est, elle aussi, une mère!... Voilà qui est bien fait pour nous dérouter. Nous retrouvons ici la faiblesse originelle, dirais-je, des pièces écrites par des femmes, dans cette pièce qui, pour tout le reste, s'atteste très au-dessus de l'ordinaire. Mme Gabriel Mourey n'a pas hésité à cueillir, parmi les clichés de théâtre créés par les auteurs mâles, un des plus conventionnels et des plus usés, celui de la traditionnelle belle-mère, acariâtre, dure, contredisante et méchante. Cette odieuse pécore collectionne tous les égoïsmes sous l'apparence d'une catholique pieuse et pratiquante. Le type, dans sa vérité, paraît dépasser la pire des réalités, et il nous choque, — encore qu'il fût utile, nécessaire même à l'action. Un dramaturge habile y eût mis, du moins, un peu de réserve et de doigté.

Cela n'empêche tout de même pas l'œuvre d'être émotionnante, parce qu'elle est émue, et d'être vraie, parce qu'elle est sincère. La *Suzette* de M. Brieux était plus habilement faite et plus divertissante. L'homme de théâtre y venait au secours du polémiste. A l'action très mélodramatique se mêlaient des hors-d'œuvre, des personnages conventionnels, nécessairement comiques, des types caricaturesques, et si le dénouement mettait par terre l'idée principale, au point de vue « métier », il n'y avait pas trop à le regretter. Les nobles idées, c'est fort beau; mais gare à elles si leur noblesse manque d'agrément! Le public, au fond, ne change pas. Il ne demande qu'une chose : rire, pleurer, s'indigner, et voir à la fin tout le monde qui s'embrasse et s'en va dîner... Voilà les pièces qu'il lui faut.

III.

LE THÉATRE DE VIE

HENRY BATAILLE

Le « théâtre d'idées » a péché souvent — je ne dis pas toujours (il y a eu de glorieuses exceptions) — par un didactisme déplaisant. En voulant construire, pour notre identification, des caractères et des vérités en dehors de la simple nature, il est arrivé à créer des fantoches aussi conventionnels que ceux du théâtre « amusant ». Préoccupé de nous instruire et de nous éclairer, il nous a montré trop volontiers la vie à travers le tempérament d'un maître d'école.

Nous allons rencontrer un autre théâtre, moins doctrinal, qui ne hait pas non plus de se fleurir d' « idées », mais qui, au lieu de les détacher froidement du cerveau des dramaturges où elles se trouvaient soigneusement épinglées, les cueille toutes vives au parterre même de la vie.

Ce théâtre a trouvé son apôtre le plus passionné et le plus éloquent, le plus autorisé peut-être, sinon le plus complet et le moins inégal, en M. Henry Bataille. M. Bataille a fait marcher de pair l'expérience et la théorie : l'expérience dans ses pièces, la théorie dans ses préfaces. Comme il arrive ordinairement, le théâtre a suivi l'expérience au lieu de la précéder : en de nombreuses préfaces, M. Bataille a développé des programmes qui n'étaient que les très humbles serviteurs de ses pièces. Mais il n'importe. Les programmes étaient excellents, quand les pièces étaient bonnes. On a

pardonné au préfacier de tant parler, chaque fois qu'il nous donna la joie d'applaudir le dramaturge.

Et puis, sous son flot de paroles, le préfacier avait dit des choses très justes, encore qu'un peu ténébreuses parfois, sur le sujet même qui nous occupe. Suivons-le attentivement.

M. Bataille prend grand soin, par exemple, d'établir une distinction très nette entre le théâtre « d'avenir », le théâtre humain, hautain, tel qu'il le comprend, « théâtre d'art et de vérité, traitant le seul vrai drame, le drame des consciences et du destin », et celui des « amuseurs », inférieur, courant, n'ayant pour but que de distraire le public, « ce Mécène à quatre sous ». De ce dernier théâtre, nous avons dit ce que nous pensons, en mal et en bien. M. Bataille n'en pense que du mal : c'est son droit; il ne veut pas, et pour cause, être parmi les amuseurs. Il veut la vérité, purifiée de toute périssable convention, « non la vérité superficielle, la vulgarité, le réalisme brutal, aisé à conquérir et qui donne à bon marché l'illusion de sa vie », mais « la relation entre le monde intérieur et le monde extérieur » — en d'autres termes, « les rapports des vérités intérieures de l'âme, générales et particulières, avec la vérité extérieure ».

Par « vérités intérieures », M. Bataille entend « tout le lyrisme refoulé, l'inexprimé des volontés, le secret des êtres, tout ce monde muet et mystérieux que l'homme n'exprime entièrement dans la vie qu'à de rares occasions ». C'est, en quelque sorte, la théorie qui a tant servi à M. Maurice Maeterlinck, celle qui lui fait voir, dans nos paroles les plus banales, dans nos gestes les plus habituels, des mystères cachés et redoutables. Elle n'était pas mauvaise; on pouvait s'en servir encore. Chacune de ses pièces a la prétention d'exprimer une part de « ce qui est en nous », de nos luttes, de nos conflits intimes, — un morceau, en un mot, de notre humanité. Cette humanité, M. Bataille, certes, ne la voit pas très belle: il ne la flatte guère, et il la plaint beaucoup. « Le devoir de l'auteur dramatique, écrivait-il à un critique parisien, est de ne pas prendre parti. C'est une loi d'art. Tous les cœurs ont leur excuse; nous devons, nous, auteurs, les écouter battre selon le grand rythme intérieur. » Et il concluait : « Tout l'enseignement de la vie, et tout l'art dramatique, est d'avoir pitié de la victime d'un droit loyalement exercé. »

« Ne pas prendre parti », — dans les questions de sentiment : sans doute est-ce là ce que M. Bataille veut dire; dans les autres

questions, plus positives, nous en avons vu le danger. Quant au « droit loyalement exercé » dont parle l'écrivain, voilà qui est assez vague. Est-ce le droit de faire le mal, de souffrir, de faire souffrir, de suivre son instinct? Peut-être bien. L'instinct, pour M. Bataille, comme pour Paul Hervieu, a naturellement une grande importance. Dans l'*Enchantement,* il nous expose l'instinct de deux sœurs, amoureuses du même homme; dans *Maman Colibri,* l'instinct d'une femme de quarante ans amoureuse d'un adolescent. Mais dans aucune de ses pièces, il n'affirme aussi complètement cette domination de l'instinct, maître de nos destinées, que dans la *Femme nue.* Dans cette pièce, il n'y a pas un instinct, il y en a plusieurs : il y a l'instinct de l'héroïne, dont le cœur sans détours s'abandonne et souffre; il y a celui du peintre Pierre Bernier, qu'entraîne non moins irrésistiblement l'ivresse de la liberté et de la belle matière; enfin, il y a aussi celui qui pousse l'artiste vers la nature, vers la vérité... C'est même cet instinct-là, bien plus que les deux autres, bourreaux des corps, affolés d'amour, qui remplit l'œuvre de M. Bataille; et celui-là, cette fois, sans réticence, il n'hésite pas à le glorifier.

« Si j'avais conféré, a-t-il écrit à ce propos, à l'un de mes personnages, un vieux peintre, la faculté d'exprimer mes idées, il dirait ceci : « Le devoir de l'artiste est de restituer à la vie toute sa réalité, de rejeter le faux, le factice, conventions et préjugés, pour n'aller qu'à la vérité, car elle seule est la base de tout, la source de notre inspiration comme de notre amour. Aimer la femme de cette manière-là et respecter en elle tout ce qui est vrai, naïf, instinctif et nu, c'est peindre encore là un admirable tableau. »

La *Femme nue* est, en quelque sorte, le programme vivant et animé des idées chères à M. Bataille. C'est le plus éblouissant manifeste de l'Art libre. Le sujet se développe dans le monde des artistes, le seul milieu social où le débat pouvait se produire. « A eux seuls, en effet, dit l'auteur, il appartient de s'élever, s'ils le veulent, sans encombre, jusqu'à la grande morale naturelle. »

En maint endroit de la *Femme nue* apparaît la même affirmation, la même glorification. Au deuxième acte, l'exquis « couplet » du vieux maître, le père Garzin, à son ancien élève, ne dit pas autre chose, dans le langage le plus harmonieux : « La nature, rien que ce qui est naturel, pour nous, les artistes! Il n'y a que ça de beau! Il faut aller à la femme-nature, à la morale naturelle, comme nous allons au motif, au ciel, à l'arbre.. » Et puis, cette définition

charmante des Chardin « Une table de cuisine... une pomme... rien qu'une pomme... seulement, de l'âme autour... Tout est là ! »

Déjà, dans ses poésies, qui précédèrent son théâtre, M. Henry Bataille affectionnait de prêter une âme aux choses :

Les trains rêvent, dans la rosée, au fond des gares...

Les pommes qui ont une âme et les trains qui rêvent ne s'accordent peut-être pas énormément avec l'instinct irrésistible qui pousse l'homme — et la femme — à commettre beaucoup de lâchetés et à n'avoir pas beaucoup de conscience. On ne sait pas toujours très clairement ce que M. Bataille approuve, ou désapprouve, et où va sa louange, et où va sa pitié. Des deux instinctifs aux prises, lequel succombera, — ou bien la femme, l'être simple, tout nature, qui aime de toutes ses forces, comme une bête, ou bien l'homme infidèle, l'artiste, incarnant la force tyrannique de l'individualisme sensuel, en peinture comme en amour?... « Cet homme, s'écrie le père Garain, était fait pour peindre des rognons et des bœufs éventrés ». (Eh, eh ! Rembrandt a fait des chefs-d'œuvre avec cela !) Celui qui succombera, faut-il le dire? ce sera le plus faible, la femme. On a fait cette remarque que le théâtre de M. Henry Bataille reprend en quelque sorte le thème du théâtre antique, qui sacrifie constamment la femme à l'homme. Pas toujours cependant, nous le verrons bientôt. Mais, à part une ou deux exceptions datant de l'époque où la pitié cherchait encore sa route dans le cœur du dramaturge, son théâtre est un douloureux défilé d'héroïnes ardentes et blessées, heureuses de leur martyre et portant comme un fardeau bien-aimé la fatalité de leur inexorable passion.

C'est cela qui donne aux pièces de M. Bataille leur grâce pénétrante, cette pitié pour les faibles dont elles sont toutes remplies, cette sensibilité qui en atténue le fond de naturalisme parfois un peu violent. Et quand à ce panthéisme désenchanteur se mêlent des accents de lyrisme exalté, quand la forme la plus fleurie revêt la pensée la moins respectueuse de toute convention, c'est cela aussi qui nous séduit miraculeusement. Chaque page de la *Femme nue* embaume la poésie. Cette pièce, qui est un hymne à la Matière, est aussi un chant de Beauté.

Ah ! M. Bataille n'a vraiment pas besoin d'expliquer tant ses pièces... Il a divisé ses personnages en Nus et en Vêtus ; on pourrait diviser de la même façon les auteurs dramatiques. Les Nus, ce sont ceux qui livrent leurs œuvres telles qu'elles sont sorties de leur

génie; les Vêtus, ceux qui les surchargent de commentaires. L'auteur de la *Femme nue* est parmi ces derniers, nous venons de le voir par quelques citations. Au fond, tous ces grands mots d'instinct, d'instinctifs et d'individualisme ne sauraient rien ajouter au drame, émouvant non à cause de tout ce que l'on voudrait nous y faire voir de mystérieux, mais par sa simplicité même, presque rudimentaire. Et cela ne prouve qu'une chose, c'est l'éternelle jeunesse de l'éternel conflit de l'amour. On aura beau réclamer au théâtre d'autres débats, des débats plus hauts et plus graves, des « idées » plutôt que des passions, on ne fera jamais que ce sujet, toujours le même : « deux êtres s'aiment; un d'eux cesse d'aimer pour en aimer un autre », ne soit celui qui, avant tout, et malgré tout, remue les fibres les plus intimes de notre être. Quelle histoire pourrait être plus banale? M. Bataille aurait eu beau la parer d'exégèse et de métaphores, si elle n'avait été, par elle-même, profondément, éternellement touchante, parce qu'humaine, ses métaphores et ses exégèses n'y auraient rien changé. Tout son art a été de nous rendre, après tant d'autres, ce drame éternel, toujours le même, en le renouvelant par sa propre sensibilité.

L'instinct commande également l'action de *Poliche*, dans la personne d'une femme, une « instinctive », qui soumet à son pouvoir néfaste un être d'intelligence et de cœur. Cette fois, ce n'est pas elle qui est la « sacrifiée » : c'est l'homme, sa victime! On voit que les théories de M. Bataille ont quelque élasticité et ne valent que pour autant que l'exigent les besoins de sa cause. Loin de nous la pensée de lui en faire un reproche; bien au contraire! Assigner à un sexe la perpétuelle domination sur l'autre serait excessif. Si trop souvent la femme, « héroïne momentanée », est la victime du mâle, son bourreau, il n'en est pas moins vrai que, trop souvent aussi, le contraire se constate. L'histoire de *Poliche* le démontre de la plus poignante façon. « Poliche » est un surnom, un diminutif de Polichinelle. Le brave garçon à qui on l'a donné le subit douloureusement. Il adore une femme capricieuse, légère, sans moralité. Il a cru remarquer que cette femme ne se plaisait qu'aux hommes très amusants; et pour se faire bien voir d'elle, il s'est mis à être « rigolo ». Grâce à cela, il a conquis... je n'oserais trop dire le cœur de la personne. Quelle humiliation pour un homme qui aurait quelque dignité! Car la « rigolade » est tout le contraire de son caractère. Poliche est un sentimental; sous un visage de clown, une âme saigne et pleure : et déjà sa maîtresse, qui, un moment, lui avait permis de l'aimer, en riant, a porté son caprice ailleurs et

le trompe horriblement... Il va la perdre. Et alors, il se dévoile. Il se dévoile avec tant de tendresse que celle qu'il allait perdre revient à lui, un peu par pitié, mais surtout par dépit, car justement son nouveau caprice l'a trompé à son tour, et il lui faut un dérivatif pour calmer sa colère. Hélas! tout cela n'a pas longue durée. La colère d'une femme est généralement le signe d'un grand amour. Poliche ne se dissimule pas quel sort prochain l'attend, et qu'on ne l'aime plus, et qu'on en aime un autre... Ne pouvant supporter le partage, — lui, qui, pourtant, s'est contenté souvent des simples miettes qui tombaient de la table d'amour, — il se sacrifie, doucement, affectueusement, presque avec respect. Et ainsi finit, dans les larmes, l'idylle, la navrante idylle...

Le « mystère des êtres », le « drame intérieur », que M. Bataille devait si bien et si vertueusement nous expliquer plus tard, à la veille (ou au lendemain) de la *Femme nue*, ce « secret qui bouillonne dans l'individu », qu'il « n'exprime pas directement », qu'il cache sous des « aspects n'ayant qu'un rapport momentané de soi avec les événements », avec quelle pitié M. Bataille l'a exprimé dans cette histoire de *Poliche*, si triste, peu ragoûtante à la vérité, et pourtant si humaine! La contradiction étrange que présente l'apparence d'un individu avec le « tréfonds muet de son être » était difficile à traduire; mais, pour un psychologue, quelle inépuisable source d'émotions! Conflit d'amour intéressant peut-être au point de vue de la vertu, mais le plus poignant qui puisse agiter une âme aux prises avec la décevante passion du cœur et des sens. Poliche et Rosine, les deux héros du drame, sont les éléments irréconciliables de ce conflit, hélas! éternel. Les considérer avec les yeux de la morale bourgeoise serait se méprendre singulièrement sur la pensée de l'auteur. Pourquoi nous refuserions-nous à les prendre pour des symboles, qu'ils sont bien, en effet : Poliche, l'intelligence, le cœur, la tendresse, l'abnégation, le dévouement; — Rosine, moderne Circé, la basse volupté, la bêtise, la femelle enfin! L'issue de la lutte entre eux n'est pas douteuse : Rosine domptera Poliche, et le verra, pantelant et vaincu, se traîner à ses pieds. « C'est, dit M. Bataille, toute la servitude de la supériorité devant la suprématie des forces vulgaires de la vie; c'est le drame de l'être qui porte en soi le rare et le beau, non seulement comme un obstacle à parvenir, mais comme une tare ou une honte naturelle. »

Voilà une exégèse assez décourageante; M. Henry Bataille,

poète autant que dramaturge, est dur pour le pauvre monde... Qui oserait prétendre qu'il a tort? Le public, sans doute, plein d'indulgence et de crédulité pour les sentiments romanesques et faux, et qui se révolte d'ordinaire contre ce qui est vrai. L'auteur, au lendemain de l'apparition de son ouvrage à Paris, l'avouait avec crânerie : « Poliche n'a pas été compris de Rosine; il était juste qu'il ne le fût pas de la foule anonyme, qui présente avec Rosine une similitude considérable. Comme elle, elle éprouve le besoin d'être distraite, d'être subjuguée; elle veut que le rire soit dans l'amour, la bestialité dans la passion; elle est une maîtresse exigeante, superficielle et insatisfaite. Poliche dit : Je suis ennuyeux. Il a raison. Et s'il a su le prouver, et si le public le lui a montré, c'est que la philosophie de la pièce n'était pas dénuée de quelque vérité. » Il n'est d'éternelle gloire qu'aux œuvres qui nous racontent la vie, même pas belle, ni pas gaie. Et même celles-là sont les plus touchantes parce qu'elles sont plus proches de nous-mêmes, de nos faiblesses, de nos misères et de nos lâchetés.

*
* *

« O matière ! matière cruelle et triomphante de la vie, tu es supérieure à tout parce que tu es belle ! Tu es la vie bête, adorable, inconsciente, et pour cela sublime. » Ainsi s'exprime M. Bataille dans la préface de *Poliche*. C'est cette « matière », cet « instinct », élevé au rang d'une sorte d'idéal, que nous retrouvons encore dans la *Vierge folle,* incarné dans le personnage de Diane de Charance. Comme son aïeule de la parabole évangélique, pour avoir laissé éteindre sa lampe, elle n'est pas admise au festin de l'époux. Elle est victime d'elle-même et de son séducteur et complice. Elle ne trouve de salut que dans la mort. Un coup de pistolet termine tout à la fois son esclavage et la pièce. Le moyen est un peu mélodramatique. M. Bataille ne répugne pas, à l'occasion, de se servir des conventions théâtrales qu'il condamne chez les autres. Mais ce moyen est ingénieux et satisfait la morale bourgeoise. Il dénoue en même temps la situation sans issue que crée la rivalité de deux femmes, amoureuses du même homme, deux victimes de l' « instinct » ! Notre indulgence va à celle qui tue, l'amante; notre pitié et notre admiration vont à celle qui, plus héroïque encore, souffre et se résigne, l'épouse abandonnée. C'est Diane, l'amante, qui se tue; ainsi le conseillait la vraie morale. Et pourtant, si l'au-

teur avait été logique avec sa conception de l'amour, n'est-ce pas la femme abandonnée, sans but et sans espoir, qu'il eût fait disparaître ? On pouvait s'y attendre. Mais M. Bataille est tout de même trop respectueux des préjugés qu'il combat pour avoir osé s'en affranchir en cette circonstance.

En voici une nouvelle preuve. Elle est dans la fameuse scène de la Clé : Diane est venue rejoindre Marcel, son amant, dans son appartement d'avocat, et tout deux se préparent à fuir à l'étranger, lorsque Fanny Armaury, affolée, survient : Diane n'a que le temps de se cacher dans une chambre séparée par un couloir du salon où ils se trouvent. Mais l'épouse en détresse a tout deviné, et d'un tour de clé, elle enferme sa rivale. Elle tient dans sa main cette clé ; elle refuse de la donner à Marcel : elle le supplie de ne pas partir, — moins encore pour elle-même que pour lui, dont elle redoute le déshonneur. Il ne veut rien entendre... A ce moment, le frère de Diane se précipite, ivre de colère. Une lettre anonyme l'a prévenu de ce qui se passe... La présence de Fanny l'étonne. Celle-ci n'ayant qu'une pensée, sauver son mari, lui persuade qu'il a été victime d'une mystification. Tous trois vont quitter ensemble l'appartement... Mais avant cela, Marcel réclame de sa femme la clé, qu'elle tient toujours. Qu'en fera-t-il ? Délivrer Diane, la faire s'échapper seule et revenir vers sa femme, qui l'attend ? Celle-ci, l'espère de toute son âme... A lui de décider de leur sort commun. Elle lui donne la clé, héroïquement... Marcel sort, — et ne revient plus. Il est parti avec Diane, tandis que sa femme protégeait sa fuite pour le mettre à l'abri de la vengeance d'un frère irrité !...

Une question s'est posée aussitôt à l'esprit amusé des spectateurs : Fanny a-t-elle bien fait de donner la clé ?... Il n'y a peut-être pas une spectatrice qui n'ait répondu : — « Si j'avais été à sa place, je ne l'aurais pas donnée... Comment ! elle tient en main son bonheur (la clé est ici, on l'a fait remarquer, un véritable symbole) ; il ne dépend que d'elle de garder prisonnière sa rivale, et d'empêcher la fuite des coupables, — et elle les fait libres !... Elle se fie à leur loyauté, à leur générosité !... Elle s'imagine qu'ils vont être aussi sublimes qu'elle !... Ah ! non, pareille confiance est par trop naïve... Jamais je n'aurais lâché cette clé ! »

C'est fort bien, chère madame... Mais alors, il n'y aurait pas eu de pièce.

Oui, tout ceci prouve que M. Henry Bataille, qui s'inspire avant tout de la vérité, et qui en fait sa principale doctrine, ne dédaigne

pas, chemin faisant, d'employer les procédés les plus connus du métier dramatique. Et il n'a pas tort, d'abord parce qu'il est auteur dramatique et qu'il fait du « théâtre », et ensuite parce que, loin de contrarier l'expression de la vérité, ces procédés arrivent parfois — et c'est ici le cas — à la fortifier, à la prolonger. Cette petite « ficelle » attache plus solidement la trame psychologique, dirais-je, de l'action. Elle souligne l'irrésistible élan de la passion d'aimer et la grandeur du sacrifice dans un cœur qui souffre.

Cette touchante figure de Fanny Armaury réalise, dans sa plus haute expression, l'amour que .a souffrance et la résignation ont purifié jusqu'à devenir une religion. Un poète seul comme M. Bataille pouvait la faire vivre, ne pas la rendre presque choquante par sa beauté même, presque surnaturelle. Elle incarne la vertu du renoncement en traits que l'art de l'auteur a su rendre profondément pathétiques. De son côté, Diane de Charence, la vierge folle, est une révoltée. Elle incarne la théorie nouvelle de la légitimité de l'amour libre. « La société, dit un personnage de la pièce, n'a pas trouvé la solution de l'amour... Quant à la religion, elle a mis le péché à la base de l'amour et c'est là une faute dont les conséquences sont incalculables... C'est une toute petite minorité que ceux qui vivent indépendants; nos actes les plus probes doivent forcément paraître des folies ou des crimes aux yeux de ceux qui n'y étaient pas destinés. »

Ainsi M. Bataille montre lui-même l'inanité de ses plus généreuses audaces. A sa chère théorie il ne nous montre comme aboutissement pratique qu'un suicide... Ce n'est guère consolant! C'est le « mur de marbre » contre lequel les petites et les grandes révoltées viennent se briser la tête inévitablement.

*
* *

Mais voici, tout à coup, une pièce qui, venant du père des « révoltées instinctives », révolté lui-même, nous déconcerte un peu... C'est le *Scandale*... Elle a dû le déconcerter lui-même; voici comment : Ses œuvres précédentes n'avaient pas eu, toutes, un sort très éclatant; elles avaient parfois laissé le public indécis ou hostile. M. Bataille s'en glorifiait. « C'est toujours par ce qu'elle contient de vérité, déclarait-il dans une préface retentissante, qu'une œuvre nouvelle choque ses contemporains. » Or, voici une pièce qui ne les a choqués aucunement. Le succès en a été consi-

dérable. Serait-ce qu'elle ne contient aucune vérité, ou qu'elle n'est pas vraie, ni même vraisemblable? Il est certain, en tout cas, qu'elle a plu par tout ce qu'elle offre d'exceptionnel ou, pour mieux dire, de romanesque. M. Bataille, cette fois, n'a eu aucune envie de choquer le public par ses moyens habituels; sa pièce en témoigne; elle se moque de la vraisemblance, de la logique et de la raison; elle est construite avec l'habileté d'un homme de métier bâclant un vulgaire mélodrame; elle frappe fort, sans s'inquiéter de frapper juste; elle emporte le morceau; le public n'y a vu que du feu, et il a été conquis...

L'aventure qui a servi de sujet au *Scandale* supporte difficilement l'analyse. Une jeune provinciale, mère de famille, honnête, se donne, une nuit, dans un hôtel de ville d'eaux, à un inconnu. Cet inconnu est un escroc : elle l'apprend trop tard; elle n'avait pas eu le temps de prendre des renseignements avant... Ils se séparent. L'inconnu revient. Sans doute il va la faire « chanter ». Elle se croit perdue... Point du tout. L'escroc révèle tout à coup à ses yeux des qualités de délicatesse inattendues; et elle en est si touchée, qu'elle n'hésite pas à compromettre sa sécurité, la paix de son ménage et sa réputation pour arracher son amant d'une nuit aux griffes de la justice...

Comme tout cela, sans explication ni préparation, semble contraire à l'idée que nous pouvons nous faire d'une femme que l'on nous a présentée comme un modèle de vertu conjugale! La métamorphose brusque de l'escroc en homme délicat et sentimental n'est pas moins inattendue. Cette réhabilitation du rastaquouérisme est d'une puérilité désarmante; et le dévouement de l'héroïne pour ce galant chevalier d'industrie est plus étrange encore. Puis, que de détails qui font sourire : le service téléphonique, à Grasse, par exemple. Une femme a téléphoné... Quelques heures après, le mari, désirant savoir avec qui son épouse a été mise en communication, demande au bureau central, d'une voix très douce, le même numéro; et on le lui donne aussitôt!... Mon Dieu! que les demoiselles de Grasse ont donc de la mémoire et de la complaisance, et surtout peu de chose à faire!

Eh bien, malgré cela, malgré ces absurdités, ces puérilités, et tout ce qui nous empêche de nous intéresser à une aventure et à des malheurs si peu sympathiques, la pièce peu à peu retient notre attention et nous captive. Cette conquête est lente; elle ne s'opère qu'au troisième acte, après nous avoir laissés presque

indifférents... Elle s'opère par le miracle soudain d'une situation vraiment émouvante et d'un sentiment vraiment sincère : le mari, que nous avions cru ignorant de tout, cherche à apprendre ce qu'on lui a caché, et l'ayant appris, exhale sa colère, son désespoir et sa douleur... La scène, très violente, est menée, dans une progression angoissante, avec un art infini, une sûreté et une audace remarquables. Et elle nous « empoigne » avec d'autant plus de force que tout ce qui avait précédé nous avait donné comme une soif impérieuse d'un cri de passion et d'une impresssion de nature.

Il y a, en quelque sorte, dans le *Scandale*, deux pièces qui se soudent : la mauvaise, vite déblayée, ne sert qu'à préparer la bonne; et c'est pour celle-ci que M. Bataille a formulé les théories dont il ne manque jamais, à l'instar de feu Dumas fils, d'accompagner l'éclosion de chacune de ses œuvres; elles leur donnent une teinte de philosophie et de poésie qui nous en impose. M. Bataille voit volontiers dans son théâtre un acheminement vers « le drame des Consciences et du Destin », le « seul vrai drame humain ». Ce sont là de beaux mots, qui, au fond, ne veulent pas dire grand'chose. Toutes les actions des hommes ne sont-elles pas réglées, immuablement, par la Conscience et par le Destin? Et que de choses diverses cela peut signifier!... M. Bataille a imaginé de masquer la banalité et la vulgarité de l'anecdote sur laquelle il a bâti le *Scandale* par des phrases dans ce geure : « Pour la première fois dans mes productions, on se trouvera en présence d'un fait plus impératif (?) que de coutume... C'est la position morale des individus autour de ce fait, ce sont les consciences et les caractères qui gravitent autour d'une action, c'est tout cela qui constitue le *Scandale* et son intérêt. » Nous ne voyons pas en quoi le *Scandale* diffère, sous ce rapport, de n'importe quelle pièce de n'importe quel auteur. Elles sont toutes dans le même cas : des consciences et des caractères gravitant autour d'une action. Le *Scandale* n'a rien inventé.

M. Bataille continue : « Voici ce que dit à peu près un de mes personnages : « Nos actions malchanceuses sont celles qui » éclatent... Il y a dans la vie le bruit et le silence... Ce n'est » peut-être qu'une affaire de fatalité, et c'est effrayant la part » du hasard qui entre dans la plupart des actions humaines... C'est, en effet, la fatalité qui, de son poing terrible ou clément, conduit toute la vie! Que d'êtres ont vu leur existence métamorphosée pour le reste de leurs jours à cause du hasard d'un baiser, à cause

du hasard d'une rencontre, d'un geste, d'une action en apparence moins grave que mille autres!...

M. Maurice Maeterlinck avait déjà dit cela, si notre mémoire est bonne, avant M. Bataille. Il en a fait même un livre, et une préface, qui sont comme la théorie aussi de son théâtre. « C'est ce que les femmes ne disent pas qui a surtout de l'importance », a déclaré je ne sais plus quel moraliste. Cela peut s'appliquer à tout le monde, aux hommes également. Le hasard est, de son côté, le maître de nos destinées. Qui ne l'a éprouvé? Y a-t-il un seul être, hélas! qui ait échappé à cette loi mystérieuse? Les actes les plus graves de notre vie, nos plus grands bonheurs, nos plus irréparables malheurs, et souvent même notre existence tout entière, sont déterminés la plupart du temps par un de ces hasards infimes et redoutables, qui se dressent devant nous comme un voleur au détour d'un chemin. M. Bataille, en formulant, d'un ton solennel, une si irrécusable vérité, est bien près de faire concurrence à Calino.

Cependant M. Bataille distingue plusieurs sortes de hasards : « Il y a, dit-il, le hasard absurde, l'accident bête, imprévu. Ce n'est pas celui-là qui intéresse. Mais il y a un autre hasard, celui qui provient de la combinaison des rêves intérieurs avec l'événement passager; c'est celui-là qui est pathétique... » Naturellement! Il faut que l'esprit soit dans des dispositions spéciales pour subir l'effet du hasard. Mais dans ces conditions, le hasard n'est-il pas toujours le hasard?

M. Bataille rattache à cela son idée de « scandale » : « Tout à coup le mystère de la vie se trouve dévoilé, livré à la brutale publicité... » Le lien est bien fragile. L'auteur déclare avoir étudié dans sa pièce « un scandale départemental », une « combinaison de faits et d'états d'âme particuliers à la province »... « A Paris, ajoute-t-il, le scandale de famille est soumis à une autre morale, à une autre conception de l'existence sociale... » Ceci est un peu, — que M. Bataille nous pardonne! — du radotage. Je ne pense pas que l'auteur de la *Vierge folle* ait écrit sa pièce uniquement pour nous démontrer qu'en province les maris pardonnent à leurs femmes coupables et repentantes plus difficilement — ou moins facilement — qu'à Paris. Nous aimons à croire qu'il place son idéal plus haut.

Ce qui relève les pièces de M. Bataille, et celle-ci particulièrement; c'est le style énergique, imagé et fleuri, — un style de poète, — c'est la forme élégante et rare dont sont parées les actions les plus simples. Le réalisme y a des allures nobles,

d'une distinction inattendue. L'acte très vil et très répugnant de cette matrone provinciale, de cette prêtresse de l'Instinct-Matière, qui se jette avec frénésie dans les bras d'un Argentin de table d'hôte, est enrubanné d'exquises métaphores; ces plates amours en deviennent tendres comme un soir de printemps au bord d'un lac d'azur. Plus tard, l'héroïne justifiera sa folle générosité envers son ancien amant menacé de la prison, en proclamant qu'elle veut sauver « l'honneur de sa faute ». Voilà un honneur nouveau que l'époque de la Chevalerie ne connaissait pas. Mais cela sonne bien à l'oreille et illumine la pécheresse d'une aimable auréole.

*
* *

Autre pièce, autres commentaires, enjolivant, embrumant quelque peu un drame inspiré par une même conception de la vie, j'allais dire par une même formule : le conflit de l'esprit et de la matière Selon les circonstances, c'est l'esprit qui est vainqueur, ou c'est la matière. Généralement celle-ci l'emporte. Dans les *Flambeaux*, M. Bataille a voulu élever le conflit au-dessus du terre-à-terre de nos existences coutumières, en lui donnant une interprétation très moderne, très précise, très suggestive, qui le pare d'une jeunesse nouvelle; il a pensé en faire le sujet d'une œuvre noble, éloquente et belle...

Qu'est-ce, d'abord, que les « Flambeaux »?... M. Bataille, interviewé, a répondu lui-même à cette question : « Le mot « Flambeaux » désigne les savants, les esprits consultants du domaine intellectuel. Pourtant, dès les premières scènes, il apparaîtra nettement que l'allégorie du titre se prolonge par delà ces têtes laurées et que les Flambeaux signifient aussi et surtout, en l'occasion, les Idées, les grandes Idées, qui éclairent en la précédant la marche de l'humanité dans le dédale de ses ténèbres, les idées presque indépendantes de nous-mêmes, dont nos actes sont les tributaires ou les satellites empressés. »

Ce sont là de belles paroles. Il y en a beaucoup d'autres encore, que M. Bataille a proférées, en exposant l'idée de son drame... L' « idée », jamais ce mot ne fut plus en situation. En effet, M. Bataille ajoute : « Il y a dans mon drame un personnage invisible... Et qu'on l'appelle Idée ou Ame, il est cette émanation supérieure du cerveau et de la conscience, qui se dresse en face des lois éternelles de la nature et de la société... »

De tout cela, qui est un peu vague et un peu obscur pour des flambeaux, et de tout le reste, qui ne l'est pas moins, il semble résulter à l'évidence que M. Bataille a voulu démontrer, cette fois, pour changer, la victoire de l'esprit sur la matière, le triomphe de la Pensée sur la chair misérable. Or, voici où notre étonnement commence : ce n'est pas du tout cela ; c'est même tout le contraire qui nous apparaît dans le drame de M. Bataille! Jugez-en.

Un illustre médecin, Laurent Bouguet, a découvert, avec le concours d'actives collaborations, le microbe du cancer. Son principal collaborateur, son ami dévoué, Blondel, lui a été surtout précieux; sa femme aussi, une épouse supérieure, liée à son mari par la plus étroite union intellectuelle et morale. Ces trois êtres vivent d'une vie tout à fait détachée des mesquineries et des conventions du monde... Mais une femme passa... Une petite étrangère, Edwige, modeste et zélée auxiliaire du laboratoire, professe pour Bouguet une admiration sans égale. Cette admiration s'est traduite un jour, en un moment d'égarement, par un violent abandon de ses sens, et la petite Edwige, qui, jadis, avait déjà commis une faute et fut abandonnée, est devenue la maîtresse de Bouguet. Puis, Bouguet s'est ressaisi; et c'est à peine si, de cette heure de folie, il a gardé le souvenir. Pourtant la malignité publique veille; elle dévoile à Mme Bouguet — en l'exagérant, cela va sans dire — l'intimité de son mari et d'Edwige. Il importe alors d'éloigner l'étrangère, ou de lui créer une position régulière. Justement, Blondel aime Edwige. On les mariera. Blondel sait qu'Edwige a une tache dans son passé; mais il est sans scrupules; et la jeune fille est d'ailleurs sincèrement honnête. Quant aux bruits qui courent au sujet de Bouguet, celui-ci le rassure : ce sont de méchants potins... Blondel épouse donc Edwige. Mais celle-ci n'a point cesser d'aimer le maître; si elle s'est soumise à un mariage qu'elle ne désirait pas, c'est par simple raison; elle conserve à Bouguet toute sa tendre vénération; elle le lui dit; Bouguet cherche à la calmer; mais une imprudence gâte tout... Mme Bouguet et Blondel surprennent un entretien secret, le soir, dans la chambre d'Edwige. Une catastrophe éclate. Blondel, pour se venger, met en pièces le manuscrit où était consignée la découverte scientifique qui avait rendu Bouguet célèbre; il l'injurie publiquement : un duel a lieu; Bouguet, blessé mortellement, expire...

Tel est le drame, sèchement résumé. Une grande mélancolie s'en dégage, en une triste constatation : si haut que planent les esprits,

si armés qu'ils se croient contre les misères de la société, contre les faiblesses de l'humaine nature, contre les bassesses et les préjugés du monde, il vient une heure où, malgré tout, ces esprits élevés sont la proie de tout cela, descendent à nos misères, se laissent envahir par des sentiments bas, mesquins et mauvais; l'instinct de la possession et la jalousie les mettent aux prises, comme les plus vulgaires mortels, les jettent les uns sur les autres, comme des bêtes sauvages; la matière reprend ses droits et triomphe, accumulant autour d'elle les ruines et les douleurs... Telle est la leçon qui se dégage de l'affabulation des *Flambeaux*. Elle pourrait se formuler, plus familièrement, ainsi : on a beau être savant, on n'en est pas moins homme...

M. Bataille a noyé cette navrante histoire dans un flot de beaux discours et de dissertations profondes, dont le but est d'établir la supériorité des « idées-forces », comme les a appelées le philosophe Fouillée, sur les mensonges de la société, et l'espérance finale d'un avenir de clarté sereine. « Espérance, certes, et seulement cela, a déclaré M. Bataille, grand soupir de l'âme humaine, encore si loin de son but! Nous sommes une humanité de transition. » Le malheur, c'est que ces éléments si contradictoires et si incertains n'aboutissent qu'à une matière assez inconsistante, à des personnages falots et à une démonstration boiteuse. Pour la plupart des spectateurs, la lutte exposée par l'auteur se termine par la défaite de « l'âme », taillée en pièces, si je puis dire, par le « corps ». Battue, l'âme profère, par la bouche du docteur Bouguet, de très belles théories; mais il n'en est pas moins vrai qu'elle est battue — et qu'elle en meurt. Cela n'est pas très encourageant.

M. Bataille se plaît aux audacieuses utopies, qu'il développe dans une forme dramatique attachante et pathétique. Je l'aime surtout quand il explique ce qu'il a voulu faire : il arrive alors à être, parfois, plus intéressant et plus clair que lorsqu'il exécute ses desseins. C'est ainsi qu'il a raconté, à propos même des *Flambeaux*, comment il entend que l' « idée » soit liée au drame, et dirige celui-ci, au lieu de l'absorber. Ici encore la théorie est exposée de façon saisissante : « Le théâtre, art vivant par excellence, doit se soumettre entièrement à la vie et à la représentation exacte... Si nous y ajoutons par surcroît des idées, elles doivent être incluses dans l'œuvre même. C'est à nous de manier et de coordonner les faits pour les joindre aux idées, mais jamais, au grand jamais, celles-ci ne doivent s'interposer d'elles-mêmes. Elles peuvent faire

partie intégrante de l'ouvrage, jamais partie extérieure. Il peut donc y avoir à côté du drame humain un drame de pensée, mais lié à l'autre à ce point qu'il se dégage de manière toute facultative, selon le cerveau et l'interprétation du spectateur. » Et, pour concrétiser son opinion, M. Bataille évoque une image lumineuse : « Je contemplais l'autre jour encore la *Victoire de Samothrace*. L'idée est là, et en elle. Qui peut prétendre qu'elle n'emplit pas tous les plis énamourés de la tunique vers l'azur et dans la marche? Mais regardez... par contre, pas trace d'emphase, pas de draperies lyriques ou balancées selon le caprice de l'artiste, ainsi que se le permirent les artistes du XVIIe siècle français! Non, la vérité devant nous, combinée comme une froide et méticuleuse recherche. Oh! quel enseignement! Un génie a écrit la *Prière sur l'Acropole*. Que n'a-t-il écrit la prière à la *Victoire de Samothrace*? Il ne manque à cette statue éducatrice que ce qui doit virtuellement lui manquer aujourd'hui, que ce que le temps a bien fait de mutiler : le visage et les mains. Le grand destructeur a volontairement, dans cette statue vivante, supprimé ce qui ne correspondait plus à notre âme moderne, et il nous a donné la déesse acéphale... Car elle nous paraîtrait bien froide et bien glacée, maintenant, l'expression de la tête à jamais disparue! Il nous faut aujourd'hui sur ce corps tendu une face baignée de la plus douloureuse angoisse, chargée de plus de rêves séculaires, et tournée aussi vers des mystères plus étoilés. »

Voilà un langage de poète. On peut regretter que l'application n'en ait pas été plus heureuse, plus fidèle même dans les *Flambeaux*. Le mal de cette œuvre, très élevée et très ambitieuse, c'est justement de laisser apparaître l' « idée » aux dépens de la vie. L'auteur y parle beaucoup trop; la vie pas assez. Après un premier acte admirable, l' « anecdote », au second acte, se complique laborieusement, hésite et s'embarrasse de discours inutiles. Nous ne pouvons nous résoudre à frémir quand Blondel déchire, pour se venger, le précieux manuscrit; nous ne saurions nous apitoyer sur le sort du docteur Bouguet, fort ennuyé d'avoir marié sa maîtresse à son vieil ami, mais plus ennuyé encore de la tendresse tenace de la petite Edwige; et la colère de Blondel, trompé avant la lettre, nous fait plutôt sourire.

En somme, la pièce ne nous émeut point. Et savez-vous pourquoi elle ne nous émeut point? Parce que l'action en est artificielle, d'abord; et ensuite, parce qu'il n'y a point d'amour... Non, il n'y a

pas d'amour dans les *Flambeaux,* et l'on y renie l'amour avec obstination. Bouguet affecte de repousser l'amour comme une futilité; Mme Bouguet également : ce n'est pas une femme, c'est une savante; Blondel est un fantoche; sa fureur nous laisse froids. Il n'y a que la petite Edwige qui soit logique avec elle-même et qui, dans la pièce, soit vraiment vivante; mais nous lui en voulons d'avoir si mal placé son affection. Il n'y a, chez aucun de ces êtres, le moindre mot sorti du cœur, la moindre étreinte, la moindre larme, ni la moindre folie. La science, c'est très beau; mais au théâtre, qui est la vie et la passion, la fantaisie, le rêve, l'image de toutes nos joies et de toutes nos souffrances; au théâtre, qui est l'Art, la science toute seule est un bien faible facteur d'émotion dramatique. Toutes les pièces d' « idées », les plus élevées et les plus fortes, débattant les plus graves problèmes de la conscience et de l'esprit, ne vaudront jamais la tant douce et tragique histoire des amants de Vérone, Roméo et Juliette, qui s'aimaient et moururent d'amour, tout simplement.

*
* *

Dans ses deux dernières pièces, *L'Animateur* et *La Tendresse,* représentées après la guerre, M. Bataille n'a rien modifié à son esthétique ni à ses idées.

Pronostiquant sur l'avenir du théâtre, il avait prévu, non sans raison, l'avènement, tout d'abord, d'une « ère très longue de heurts, de conflits et de tâtonnements ». Comment aurait-il pu modifier son esthétique et ses idées dans le bouleversement universel qui a suivi la grande catastrophe? Comment les auteurs dramatiques auraient-ils pu s'adapter immédiatement à d'autres mœurs, à un autre idéal, pas encore entrevus? La guerre ne leur a rien inspiré : à peine quelques insignifiants vaudevilles et quelques épisodes, plutôt pénibles, dont le *Bourgmestre de Stillemonde,* de Maurice Maeterlinck, est le spécimen le moins médiocre. Le « monde nouveau » que les utopistes attendaient n'est pas venu; mais nous avons vu surgir un « public nouveau », composé de toutes les lies, de tous les égoïsmes, de tous les appétits, de toutes les malhonnêtetés, — public suspect, véreux, avide de jouir, sans conscience et sans scrupules. Ce public s'est rué sur les plaisirs les mieux adaptés à ses goûts grossiers et malsains. Est-ce la France, la France intellectuelle, artiste et raffinée, que représente ce

public-là? Est-ce de ce public, et à son image, que le « monde nouveau » doit naître? A Dieu ne plaise! Il passera, comme tout passe, même les mauvais rêves; mais quel dramaturge, quel moraliste aurait le courage de le peindre? Peut-être sera-ce la tâche de quelque Bernstein futur, si tant est que la peinture ne s'efface bientôt devant le dégoût des prochaines générations et ne paraisse vraiment trop repoussante lorsque sonnera l'heure espérée de la rédemption... Elle n'est pas de celles, d'ailleurs, qu'il faut même souhaiter, n'étant pas digne de revêtir une forme quelconque d'art.

En attendant que le « monde nouveau », sorti des ruines de nos civilisations, puisse inspirer de belles œuvres, créées à son image, M. Bataille avait assuré que, quoi qu'il advînt, le théâtre ne saurait cesser d'être « le témoin sensible et l'historien du cœur », et que cela suffirait à sa gloire. En cela aussi il avait raison. Quel que soit le monde qui naîtra plus tard, il aura toujours — espérons-le du moins! — un cœur, pour aimer et pour souffrir.

M. Bataille, qui, avec quelques autres de nos contemporains, — avec M. de Porto-Riche particulièrement, — s'est fait le fidèle historien de ce cœur éternel, a continué — logique avec lui-même, sans s'inquiéter de l'indifférence, de l'inattention, de la frivolité du « public nouveau » pour de pareilles histoires, si étrangères à ses soucis — à nous le raconter...

Il l'a raconté dans un acte vibrant de l'*Animateur*, — un acte qui est malheureusement presque un hors-d'œuvre, la pièce étant plutôt un pamphlet contre le journalisme politique qu'un véritable drame de passion. Le cœur qui palpite et souffre ici, c'est celui d'une enfant qui, ayant appris qu'elle n'est pas la fille de son père, la fille de sa chair, refoule en elle-même son désespoir et se redresse dans l'orgueil qu'elle a du moins d'être la fille de son esprit...

Ce cœur, M. Bataille l'a raconté surtout dans la *Tendresse*. Le spectacle que nous offrent les deux héros est celui de la pire déchéance morale. Un homme âgé, célèbre, aime une jeune femme, qui l'admire, mais qui le trompe... L'homme découvre la trahison; et c'est alors le déchirement, tragique et fatal... Or, ces êtres si mal assortis, mais qui se plaisent pourtant et ne peuvent vivre l'un sans l'autre, pourquoi, si l'amour entre eux n'est capable d'engendrer que douleur et que honte, pourquoi un autre sentiment, plus légitime, plus durable, plus doux, ne pourrait-il, survivant à celui-là, unir leurs existences pacifiées?... L'auteur a répondu : ce senti-

ment, c'est la tendresse, la tendresse pure, désintéressée et généreuse...

Cela est très bien et très juste... Et cela existe même déjà dans pas mal de ménages, qui ont commencé par s'adorer et ont fini comme M. Bataille le propose... Ces ménages, il est vrai, sont parfaitement réguliers. Les héros de la *Tendresse* ne le sont point, voilà toute la différence; mais rien ne les empêcherait d'agir comme les premiers, à une condition cependant, que M. Bataille semble avoir oubliée, c'est que, pour qu'il y ait entre amants, anciens ou nouveaux, réguliers ou non, de la tendresse, de l'affection, pure, désintéressée et généreuse, il convient que ce sentiment-là soit fortifié par de l'estime réciproque : on ne s'aime vraiment que si l'on s'estime. Or, l'héroïne de M. Bataille est une catin, vicieuse et détraquée; le pur sentiment, si cordial, si sincère, qu'il réclame pour elle serait, hélas! bien mal placé.

M. Bataille a confié sa thèse à de mauvais défenseurs. Nous nous souvenons de l'avoir entendu défendre plus heureusement par un couple illustre qui avait nom : Philémon et Baucis...

M. Bataille, avec sa belle vaillance habituelle, a voulu mettre en présence des êtres tellement opposés l'un à l'autre que le problème à résoudre parût plus difficile et la solution plus victorieuse. S'il n'y a pas réussi, ou si sa démonstration a semblé superflue, elle étale du moins devant nous, dans toute sa pénible horreur, « le combat du cœur et de la chair ». Tous les sanglots et tous les cris d'agonie des âmes désemparées s'expriment dans cette pièce, où se livre, avec un pathétique admirable, ce douloureux combat. Il n'est pas de tableau plus triste et plus lamentable de la misère et de la honte humaines.

* * *

HENRY BERNSTEIN

Il n'y a de vivant et de durable que l'art sincère. Aucun n'est plus sincère que celui de M. Bernstein, sincère jusqu'à la brutalité et au cynisme. Tout le temps, il nous fait voir l'homme dans son œuvre. Cet homme, on l'adore, ou on l'exècre. C'est l'image d'une volonté, fière, orgueilleuse et violente; — l'image éclatante d'un révolté.

Et c'est bien cela qu'est lui-même M. Henry Bernstein. On sait ce que furent ses années de jeunesse : troublées et fiévreuses. M. Bernstein avait quitté Paris, en infraction aux lois sur la milice; il habitait Bruxelles, jouait aux courses et au baccarat, fréquentait un tas de gens plus ou moins recommandables, voyait s'agiter autour de lui le monde, avec ses vilenies, ses bassesses et ses compromissions. Il se reprit, travailla, s'éleva peu à peu; et, comme il avait la passion du théâtre, il traduisit dans ses drames l'amertume des choses qu'il avait observées. Il n'y mit aucun ménagement; il le fit avec âpreté et avec fougue. Et voilà comment la plupart de ses pièces nous apportent le désenchantement que laisse la vie vue de trop près.

S'il est vrai qu'il n'appartient pas à la critique d'entrer dans la vie privée des auteurs, c'est cependant cette vie privée qui, généralement, éclaire et explique les œuvres d'art. Aussi, n'est-ce qu'après leur mort que les auteurs sont vraiment compris, car il est admis que l'on peut alors violer impunément leur intimité. Lorsque M. Bernstein sera parti pour un monde meilleur, on y découvrira la signification de bien des choses qui, aujourd'hui, chez lui, nous déconcertent; cette brutalité qui fait le fond de son théâtre, ce choix de personnages tarés et sans scrupules, que l'on voit agir dans toutes ses pièces, cette atmosphère de tranquille immoralité où il se complaît innocemment, s'expliqueront sans difficulté. C'est dans ce singulier monde qu'il a vécu les meilleures années de sa jeunesse; c'est ce monde qu'il a observé; noceurs, joueurs, rastaquouères lui ont livré le secret de leur âme; il les connaît au bout des doigts; peut-être résument-ils à ses yeux toute la société contemporaine. Pour des tempéraments comme le sien, ce monde-là doit être assurément plus intéressant que le monde moyen, correct, bien élevé, hypocrite et conventionnel, auquel nous accordons d'habitude nos sympathies. Il a vu se mouvoir là les deux grands ressorts de l'existence d'aujourd'hui : l'argent et l'amour. Et ce sont ces ressorts qui lui ont servi, en majeure partie, pour élever son édifice dramatique.

Le *Marché* a été la première pierre de cet édifice, aujourd'hui considérable. M. Bernstein l'écrivit à Bruxelles même, au temps où, sportman tuyauté, il habitait une taverne de la place Royale. C'était en l'an de grâce 1900. Le manuscrit du *Marché* connut les bruyantes discussions, entre camarades d'occasion, dans la fumée des cigarettes et les âcres relents des bocks. Que de pages raturées

et chargées de « béquets », fruits de l'imagination généreuse de conseillers enthousiastes! Chacun apportait sa modeste part à l'élaboration du travail commun. La pièce, fruit de tant de collaborations spontanées, apparut quelques années plus tard à Paris d'abord, puis à Bruxelles, au Parc, où les familiers d'autrefois retrouvèrent non sans orgueil quelques-uns de ces mots « bien bruxellois » qu'ils y avaient introduits : tel celui qui racontait comment le nom du banquier Simonin avait varié d'orthographe, s'écrivant jadis avec deux *n* et maintenant avec une seule : l'autre *n* avait disparu, disait-on dans la pièce, par l'usure... Sous le nom de Simonin, il n'était personne qui ne devinât un nom bien connu, très estimé d'ailleurs, à Bruxelles, et, sous ce « mot d'auteur », un mot plaisamment rosse, colporté, sans méchanceté, dans les salons de la haute finance belge.

M. Bernstein, dans une version nouvelle, a débarrassé son œuvre des ces parasites inutiles ; il a mieux préparé l'intrigue, au premier acte ; il a éclairé la psychologie de son farouche héros ; il l'a colorée de traits caractéristiques, et il a resserré partout le dialogue. L'œuvre a été ainsi complètement remise au point. Il ne s'agit donc pas seulement d'une revision superficielle, de quelques menus détails supprimés, comme celui qui frappa si fort, dit-on, Francisque Sarcey dans une autre pièce de M. Bernstein, je ne sais plus laquelle, — peut-être est-ce le *Marché* lui-même. C'était à la répétition générale. L'artiste principale attendait sur la scène le lever du rideau. Un de ses amis lui tenait compagnie. Tout à coup, par suite d'une erreur du machiniste, le rideau se lève avant l'appel. L'artiste s'effare, mais le visiteur, gardant tout son sang-froid, imagine de jouer un rôle improvisé :

— Au revoir, madame ; je reviendrai mardi prochain pour la pendule.

Il sort, et la pièce commence sans que le public se doute de rien. Mais, hélas! feu notre oncle, qui n'aimait pas beaucoup les jeunes, fit, le lendemain, une chronique sévère sur la pièce de M. Bernstein, et l'un des griefs qu'il formula contre elle, en accablant l'auteur de son ironie, porta sur l'incident de la pendule.

« Je me demande pourquoi, écrivait-il, au début du premier acte, on voit paraître un horloger? Ce doit être un horloger, puisqu'il dit qu'il reviendra pour la pendule. Quelle pendule? Il n'y en a pas dans la chambre! Viendra-t-il en apporter une? On ne le sait pas,

car il ne revient jamais. Ah! ces jeunes gens! quand apprendront-ils leur métier! »

Sarcey, cependant, retourna voir la pièce quelques jours après. Il constata que la scène de la pendule était supprimée et il écrivit dans un feuilleton suivant : « A la bonne heure, jeune homme! Vous avez bien fait de suivre mon conseil. »

Le *Marché*, peut-être plus encore qu'aucune des pièces qui l'ont suivi, jetait sur la scène, devant le public surpris et un peu indigné, le cœur tout saignant de l'auteur. Celui-ci, imitant Victorien Sardou, qui, chaque fois qu'il se mettait à écrire un drame, se proposait comme un problème la solution d'une question passionnelle, s'était demandé : quelle est la plus grande preuve d'amour qu'une femme puisse donner à son mari? Et il avait trouvé cette réponse : le sauver de la ruine en le trompant avec un homme abject.

Le *Marché* est la démonstration dramatique de ce beau théorème... Au premier abord, cela semble monstrueux. Pas du tout. Pour M. Bernstein, sa Germaine n'est pas très loin d'être une sainte. Elle adore son mari à sa manière; elle ne veut pas qu'il travaille ; elle ne veut pas qu'il soit pauvre; elle est là pour l'en dispenser. Et elle n'en estime pas moins ce mari, qui est aveugle, ou feint de l'être. Vous voyez que le point d'honneur s'est singulièrement déplacé depuis *Hernani!* Germaine traite avec l'ex-maquignon Forou un « marché », parfaitement loyal... Elle en avait conclu avec d'autres déjà, qui n'ont pas tenu leurs engagements. C'étaient des gentlemen, de beaux messieurs, des gens sur qui elle semblait en droit cependant de compter. Le seul honnête homme sera, enfin, ce rustre, cet ancien valet d'écurie, vulgaire et ignorant : lui seul fera entendre une parole d'amour sincère, et montrera cette suprême délicatesse de ne pas poser de lapins à la femme bien-aimée. Même il attendra patiemment pour réclamer sa dette... Et ainsi le *Marché* propose à notre admiration deux héroïsmes au lieu d'un : à côté de l'héroïne, qui se vend par dévouement conjugal, voici le héros, qui paie d'avance.

On étonnerait fort M. Bernstein (qui sait, pourtant?) si on lui disait que ses personnages sont vils. Eh quoi! ne possèdent-ils pas la vertu par excellence, et combien rare dans la société que l'auteur fréquenta pendant si longtemps : le respect de sa parole et de sa signature? Ne sont-ils pas, tous les deux, également dignes de

sympathie et de considération, à côté de ceux qui les entourent : gentilshommes qui se dérobent à l'heure de la douloureuse, mari entretenu, mondaine qui joue la proxénète, tapissier dont les clientes acquittent les notes en nature? Entre les uns et les autres, le contraste est nettement établi; M. Bernstein serait désolé que l'on n'y prît point garde...

Comme on voit, tout est relatif; Germaine et Forou sont des honnêtes gens... dans le théâtre de M. Bernstein. Et ils le sont restés, depuis le *Marché* jusqu'à *Samson*. Ce sont eux qui incarnent, dans ce théâtre, la vertu, heureuse ou malheureuse, victime ou récompensée. Admirable unité! On a pu remarquer, en outre, que déjà, dans le *Marché*, Forou, qui s'appellera plus tard Samson, rêve de se venger de son rival en le ruinant... Ainsi, l'argent est plus fort que l'amour, qu'il paie, ou dont il console, tour à tour. Telle est la morale de M. Bernstein dans ses premières pièces. Cette morale, il l'a étalée avec éclat dans *Samson*; et là, semble-t-il, il a dépassé tout à coup sa propre mesure, la brutalité et la violence n'apparaissant plus dans *Samson* qu'un simple procédé, une ficelle grossière. Quand nous voyons, par exemple, au troisième acte, le financier Brachard étrangler aux trois quarts le petit Le Govain, qui lui a pris sa femme, et le traiter de tous les mots dont se servent les portefaix dans leurs querelles, et de quelques autres encore du répertoire personnel de M. Bernstein, nous sommes assurément impressionnés, comme par une partie de jiu-jitsu, ou un assassinat bien réglé, à la fin d'un mélo, au moment où le traître est pris à son propre piège. Mais peut-être estimons-nous, après réflexion, que ces scènes de mauvais lieux et ce vocabulaire, que les spectatrices les plus « snob » applaudissent au théâtre et ne souffriraient pas chez elles, sont un moyen dramatique bien pauvre et d'un emploi bien artificiel.

Dans sa première œuvre, le *Marché*, M. Henry Bernstein semblait vouloir poursuivre l'exécution d'un programme intéressant : la peinture de l'Argent en lutte avec l'Amour. Il y avait là une certaine grandeur âpre, servie par une énergie farouche, et qui faisait presque accepter, d'autre part, une vision de la société plus laide que nature, un goût de sentiments bas, s'agitant dans un monde pas propre. La passion, portée jusqu'à la frénésie, donnait à la pièce des airs vagues de tragédie bourgeoise. Cette fois, la tragédie s'égare dans un singulier romantisme, dans une fantaisie outrancière qui n'a plus même l'excuse d'être de la satire. On ne

fera croire à personne que l'auteur ait voulu fustiger les vices de la noblesse en nous montrant un banquier véreux roulant une famille de ruffians titrés. Son financier aurait pu avoir de l'allure, comme son confrère Lechat, de Mirbeau, dans les *Affaires sont les Affaires*, si, même en traits grossis, il tenait en quelque chose à la réalité, s'il n'était autre chose qu'un fantoche, fort en gueule, invraisemblablement puéril... En quel temps a-t-on jamais vu, ou verra-t-on jamais un tripoteur d'argent, même pour venger son amour outragé, se ruiner volontairement, puis s'avouer misérable et promettre, des larmes dans la voix, de gagner désormais sa vie honnêtement?

M. Bernstein, heureusement, après cela, s'est assagi. Ou plutôt, dans la peinture des misères humaines, il a mis plus de formes, sans y apporter moins de vigueur. Il a étendu son champ d'inspiration jusqu'à des problèmes moraux inquiétants et profonds, jusqu'à des questions sociales passionnantes et cruelles; il a même failli être accusé, comme M. Bourget, comme M. Brieux, comme Paul-Hyacinthe Loyson, comme M. Maurice Donnay, de discuter des thèses avec impartialité! Tel a été son cas lorsqu'il écrivit *Israël*. On lui reprocha d'avoir écrit — lui, qui est juif — une pièce antisémite, parce que certains de ses personnages parlaient le langage des antisémites; et il dut s'en défendre publiquement; et il dut se défendre en même temps d'avoir écrit une pièce sémite, en déclarant qu'*Israël* n'était « ni une revanche, ni une apologie »... Quoi donc alors?

En réalité, *Israël* est bel et bien une « revanche », — un plaidoyer pour les juifs, honnis et méprisés par les nationalistes, nobles et cléricaux, et un réquisitoire contre les haines de ces partis. *Israël* est, indiscutablement, une pièce sémite. Elle met dans la bouche des antisémites tous les clichés de rigueur, mais c'est pour en démontrer l'absurdité et l'injustice; elle expose leurs griefs, mais c'est pour les détruire et les rétorquer un à un; elle parle, çà et là, le plus pur jargon chrétien, mais ce langage sonne faux, et l'on sent bien que l'auteur n'y a apporté aucune sincérité. *Israël*, c'est le juif éloquent, orgueilleux révolté, vengeant sa race de toutes les humiliations dont le snobisme hautain l'a abreuvée jusqu'ici impunément; c'est M. Henry Bernstein disant aux bourgeois qui l'acclament : — « Enfin, je vais vous dire ce que j'ai sur le cœur, et vous serez bien forcés de m'écouter! »

Qui donc songerait à donner tort à M. Bernstein? Il a l'autorité et le prestige du talent; il a de la sensibilité, des convictions,

l'enthousiasme de ce qu'il aime... *Facit indignatio versus!* Il a écrit *Israël* pour le soulagement de sa conscience. Mais, en même temps, il est un admirable dramaturge. Il n'a eu garde d'écrire une simple pièce à thèse, un discours en trois points; — il a trouvé, dans l'idée même qu'il se proposait de défendre, un sujet de drame, poignant, émouvant, humain. Et son « idée » en a acquis par cela même plus de force.

Un jeune noble, chef d'un parti antisémite, outrage un banquier juif, qu'il considère comme incarnant l'ennemi même dont il rêve la destruction. Un duel est inévitable. Au moment où les adversaires vont être mis en présence, l'agresseur apprend, de la bouche même de sa mère, qu'il est le fils de l'homme qu'il a provoqué, le fils de celui qu'il hait et dont il hait la race jusqu'à la mort! Rarement situation plus violente, plus pathétique fut imaginée par un auteur. M. Bernstein l'a traitée avec un art consommé, une habileté incomparable. L'adresse du dramaturge est telle qu'on s'aperçoit à peine de l'étrangeté de la situation, de ce qu'il y a d'extraordinaire, d'inouï, d'impossible presque, dans ce fait d'une « grande dame », pieuse, attachée aux traditions de la noblesse cléricale et nationaliste, prenant pour amant un israélite exécré et subissant la honte d'avoir de lui un enfant : on ne s'aperçoit pas que cette situation extrême, pour ainsi dire contre-nature, est une situation de mélodrame, — une de ces situations dont ont usé et abusé les Dennery, avant que le romantisme ne les eût inventées : « Gennaro, je suis ta mère!... — C'était ton père! — C'était ta fille! » Et autres révélations sensationnelles, qu'accompagne, à l'orchestre, le trémolo de rigueur.

Comment l'auteur résout-il un pareil conflit? — ou plutôt, comment se tire-t-il d'une pareille impasse? L'homme de théâtre tout à coup s'efface; M. Bernstein cherche à élever le débat. L'émotion étant à son comble, il a courageusement repris et poursuivi l'« idée » de son drame. Il a mis en présence le juif et le chrétien; et de ce que la situation lui permettait de leur faire dire tout ce qu'il y avait à dire, il a profité abondamment. Entre ces deux êtres, que rapproche la nature et que séparent les préjugés, le débat se livre avec une ardeur nouvelle. La lutte est angoissante. Qui sera vainqueur? M. Bernstein, fidèle à lui-même, sacrifie l'insulteur de sa race : le juif est le plus fort. Il pouvait, et son habituelle audace semblait rendre ce dénouement inévitable, faire se battre le père et le fils, quand même, malgré toutes les objections

et tous les scrupules; il pouvait faire tuer ce fils par son père, d'un coup d'épée, qui eût été en quelque sorte un symbole; et cela eût été logique et eût grandi le drame à la hauteur d'une tragédie. M. Bernstein a préféré que le père tuât son fils... par la force même de sa parole : ce dernier, n'ayant rien à répondre aux arguments paternels, se suicide... Vainement, un prêtre, le père Sylvian, tente-t-il de convertir la victime. La tentative est molle; on sent que l'auteur n'y a mis aucune conviction; mais n'entrait-il pas dans son plan de démontrer l'impuissance du Dieu des chrétiens en face de la vie? La conclusion laisse à désirer. Et la mort volontaire du jeune héros antisémite nous ramène aux moyens de mélodrame dont nous avions eu déjà, à l'acte précédent, un spécimen de gros calibre.

Après Moi! n'est pas moins remarquable, avec des brutalités qui ont ravi le public tout en le scandalisant. Le public a trouvé la pièce illogique et invraisemblable Or, M. Bernstein n'en a pas écrit beaucoup qui fussent aussi logiques et aussi vraisemblables; mais c'est justement pour cela que le public ne l'a pas aimée.

Un industriel, Guillaume Bourgade, a fait des spéculations hasardeuses, illicites; il est à la veille de la ruine et du déshonneur. Pour y échapper, il va se suicider. Mais auparavant il arrange ses petites affaires. Il fera en sorte que sa famille, avertie à temps, se sauve de la débâcle; et quant à sa femme, Irène, qui a été pendant dix-sept ans sa compagne fidèle, il veut qu'elle soit, elle aussi, à l'abri du besoin; lui disparu, elle pourra se refaire une existence nouvelle, paisible, et se remarier. Ces dispositions prises, il se prépare à mourir. Tout à coup, au moment même où le canon du revolver s'appuie sur sa tempe, il surprend sa femme sortant des bras de son amant... Celle qu'il croyait irréprochable le trompait! Aussitôt, il ne veut plus mourir. Le poison de la jalousie l'a mordu au cœur. Il s'était fait à l'idée qu'Irène pourrait, après sa mort, épouser un autre homme, mais l'idée qu'elle aime quelqu'un maintenant lui est insupportable. Il réclame le nom de cet amant, qu'il ignore. Et quand il l'a découvert, sa seule préoccupation est de disputer sa femme à son rival, de la lui reprendre, de la garder. Il ne se tuera point; il quittera le pays; mais il ne partira pas seul : il braverait plutôt la prison... Alors, émue de pitié, Irène consent à fuir avec lui.

Le métier d'*Après Moi!* dénote quelque convention, assez artificielle, et une adresse un peu trop visible. L'exécution pèche évidemment par plus d'un côté. Il faut attendre jusqu'au deuxième

acte pour connaître la pensée directrice de l'œuvre; jusqu'à ce moment-là, Guillaume Bourgade nous est presque totalement inconnu : c'est un industriel quelconque, le financier, le spéculateur traditionnel du théâtre contemporain; aucun caractère spécial ne le dessine. Enfin, quand il s'apprête à se suicider, ces apprêts sont détaillés, comptés, appuyés avec une complaisance excessive, qui fait trop deviner le coup de théâtre qui va les interrompre... Mais ces défauts sont plus apparents que réels. La part de convention était ici inévitable; que Bourgade soit un financier, un industriel, un commerçant, ou autre chose, il n'importe guère; sa profession nous inquiète peu; elle est de celles que l'auteur affectionne probablement, parce qu'elle compte beaucoup de fripouilles; mais ici elle n'est qu'un prétexte au conflit psychologique et tragique qui fait le sujet de la pièce. Et pour ce qui est de la mise en scène du suicide, elle n'était pas inutile à l'émotion dramatique; elle la provoque et l'exalte; c'est ce qu'on appelle « du théâtre »... Et c'est aussi — pourquoi pas? — de la vie. Je ne me suis encore jamais suicidé; mais j'imagine bien que, à moins d'une surexcitation toute spéciale, il doit y avoir des moments où l'on hésite sérieusement avant de lâcher pour tout de bon la détente.

Quelle situation plus terrible, plus angoissante, que celle de cet homme qui, près de mourir, se voit trompé par l'être qu'il croyait incapable de trahison? La lutte entre les deux époux est féroce; le mari menace, conjure, injurie, frappe... Apprenant qu'il est trompé, il ne songe plus à mourir; la curiosité ardente, impérieuse, de connaître le nom du complice endort dans son âme toute autre souffrance... Quoi de plus douloureusement humain? Vivre pour savoir, — pour se venger peut-être... Vivre pour, en tout cas, souffrir davantage!... Ainsi une soif instinctive de douleur poursuit l'homme vers des abîmes toujours plus profonds. N'est-ce pas cela l'amour?... « L'amour, quelle ordure! » prononce, à cet instant cruel, le héros, pantelant et désemparé. La scène finale, où le malheureux dispute sa femme à son rival, n'est pas moins poignante, ni moins vraie. Il pourrait les tuer tous les deux, et se tuer lui-même... L'amour, « cette ordure », réveillé soudain par le démon de la jalousie, a étouffé en lui toute énergie. Le voilà désormais lâche et sans force. Il supplie, il s'humilie... Le silence, un silence obstiné, impitoyable, répond à ses prières... Les complices ne connaissent que leur égoïsme; ils sont sans pitié pour celui qui pleure et souffre par eux. Pourtant, Irène cède à la fin. Elle est lâche, elle aussi, car, n'étant

plus assez jeune pour compter sur l'avenir, elle prévoit qu'il lui faudra peut-être souffrir elle-même, bientôt...

M. Bernstein n'avait pas tracé encore d'aussi navrant tableau de la misère humaine, et cela sans ménagement, sans préoccupation, quoi qu'on en ait dit, de vaine recherche d'effet, sans désir de distraire et d'« amuser » un public affamé d'optimisme et d'aimables mensonges.

Et voilà pourquoi l'*Assaut*, par contre, lui a plu. Ah! l'habile pièce, si consolante et si vengeresse!... L'*Assaut* est un plaidoyer *pro domo sua*... Nous rappelions plus haut le souvenir des années de jeunesse que M. Bernstein passa à Bruxelles, et dans quelles circonstances. Parvenu au succès, il devait éprouver, comme bien d'autres, ce qu'il en coûte d'être un homme illustre. Au moment où il atteignait le but rêvé par tout auteur dramatique, celui d'être joué à la Comédie-Française, l'envie tout à coup révéla la faute jadis commise et depuis longtemps pardonnée. On se rappelle comment furent interrompues les représentations d'*Après Moi!* à quelles scènes violentes elles donnèrent lieu, et avec quelle crânerie M. Bernstein tint tête à ses ennemis, dont il eut raison finalement. C'est, la lutte apaisée, sous l'empire de ces événements qu'il écrivit, peu de temps après, l'*Assaut*. Cette pièce est sa revanche ; c'est presque de l'autobiographie. Elle met en scène un homme politique, parvenu, comme lui, à la renommée, et soudain attaqué dans son honneur par des adversaires intéressés à sa perte. Son héros a commis, lui aussi, une faute dans sa jeunesse : il a volé une somme chez son patron, pour sauver sa femme et son enfant de la misère ; mais il a expié loyalement. L'auteur ne manque pas de dépeindre le coupable sous les couleurs les plus séduisantes, et d'entourer sa faute de toutes les circonstances qui l'excusent. Il ne manque pas non plus de tracer de ses ennemis des croquis peu flatteurs. Celui qui cherche à le perdre est un coquin. Tout cela est admirablement arrangé pour les besoins de la cause. Et même cette préoccupation ne laisse pas de donner à l'œuvre, malgré la sincérité du sentiment qui l'a inspirée, quelque chose de factice. Le combat qui se livre entre le héros et ses ennemis est mené avec la bonne humeur et l'habileté de tactique dont le mélodrame nous donne tant d'exemples, à l'heure de la traditionnelle scène finale, où, l'innocent ayant été tiré des griffes du traître, celui-ci est démasqué et confondu par le défenseur de la vertu persécutée. Et ceci nous rappelle justement un souvenir caractéristique du séjour de M. Bernstein à Bruxelles.

En ce temps-là, un crime à sensation venait d'être commis. On en parlait beaucoup autour des tables du *Café de la Régence,* où habitait l'auteur de l'*Assaut.* Il y avait là, par hasard, M. Pierre Decourcelle, venu en Belgique pour faire répéter un drame ou placer un roman. Et comme on discourait avec passion du mystère qui entourait le crime, quelqu'un suggéra l'idée que tout cela pourrait fournir un excellent sujet de pièce. Dès la nuit venue, M. Bernstein s'attelait à la besogne, traçait un scénario rapide, et, le lendemain, le soumettait à M. Decourcelle. Celui-ci, approuvant les grandes lignes du projet, indiqua au futur dramaturge des améliorations, lui révéla d'utiles recettes, lui enseigna comment il fallait s'y prendre pour préparer de gros effets et provoquer l'émotion du public... M. Decourcelle est un maître du genre. Ce fut, je crois, la première leçon d'art dramatique que prit M. Bernstein. Plus d'une de ses pièces, et l'*Assaut* principalement, nous donne la preuve qu'il sut en profiter.

On s'est sincèrement réjoui de constater que le héros de l'*Assaut* n'était point une canaille. On a conclu de ce fait, si rare dans son théâtre, que M. Bernstein faisait amende honorable et en revenait à la vertu. Voilà donc une pièce qu'on peut montrer aux enfants!... Je ne suis pas convaincu de la conversion de M. Bernstein. S'il a mis cette fois en scène un personnage si exemplaire, n'est-ce pas que c'est à lui-même qu'il songeait? Ne pas lui prêter tant de beauté morale eût été, de sa part, trop de modestie.

Mais la pièce, construite avec une remarquable science dramatique, et qui, à la rigueur, pouvait se borner à cet épisode de la vie politique, se hausse jusqu'au très proche voisinage de l'idéal, grâce à la combinaison d'une intrigue amoureuse qui se mêle étroitement à l'autre. L'homme politique accusé de ce que vous savez, est aimé, malgré qu'il ait dépassé la cinquantaine, par une jeune fille. Il est prêt à répondre à cet amour, quand éclate l'affaire, la révélation de la faute ancienne. Il se défend, fait chanter les maîtres-chanteurs, et triomphe enfin. Tout le monde, ses amis, et ses enfants, qui, à l'accusation, avaient eu un geste de recul, lui reviennent avec des transports de joie. Seule, la jeune fille n'a jamais cessé de croire en lui; elle ignore tout encore; mais il ne veut pas l'abuser; pour mériter toute son estime, il se croit obligé de tout lui dire, à elle seule; il lui avoue son crime, et lui fait le récit de son expiation. Elle ne l'en aimera que mieux. Ils se marieront. Et peut-être auront-ils encore beaucoup d'enfants.

Cet accès imprévu d'idéalisme chez un auteur ordinairement si réaliste a étonné quelques juges. Ils ont vu dans le désintéressement de la jeune amoureuse les plus tortueux calculs... C'est mal connaître la femme et ce dont sont susceptibles certaines âmes sensibles et délicates. C'est ternir aussi à plaisir la pure noblesse d'une figure dont M. Bernstein a coloré les traits expressifs avec d'exquises nuances. Et puis, elle amène et justifie la belle scène de l'aveu, ce cri si humain du coupable qui, poussé par une force irrésistible, préfère confesser son crime que d'en garder sa conscience chargée en abusant de la bonne foi de l'être qui l'aime. Un secret troublerait à jamais son bonheur, comme un remords. Les gens pratiques ont critiqué cet élan, — inopportun, d'après eux. Pourquoi avouer, si la jeune épouse ignorait, ou ne voulait pas croire? Il est certaines choses qu'on tenterait vainement d'expliquer à certaines gens. M. Bernstein n'en a pas moins affirmé là — chose assez inattendue de la part d'un israélite (que de surprises, décidément!) — la légitimité de la confession, basée sur un sentiment parfaitement naturel, et les raisons qui, chez les catholiques, lui donnent tant de crédit. C'est de la saine psychologie, tout simplement. Et c'est surtout un excellent moyen dramatique, d'un effet certain. M. Bernstein l'a renouvelé plus tard, dans une de ses œuvres récentes, le *Secret*. Une jeune femme, amoureuse et aimée, mais affligée d'une âme odieuse, prend un plaisir pervers à troubler les bonheurs qui fleurissent autour d'elle. Une amie lui a confié un très grave secret : au lieu de le garder comme un dépôt sacré, elle le répand perfidement, astucieusement; grâce à elle, les êtres les plus honnêtes, les plus unis, sont bientôt aux prises; elle sème la douleur sous ses pas... Elle triomphe : sa joie jalouse a accompli l'œuvre néfaste... Mais soudain, démasquée, elle s'effondre, s'humilie, confesse sa vilenie avec des cris et des râles de repentir. Cette humilité inattendue, si peu explicable dans l'excès même de son exaltation, on a tenté cependant de l'expliquer par une raison non moins inattendue, qui prouverait, si elle est juste, que l'héroïne du *Secret*, de même que le héros de l'*Assaut*, en confessant ses fautes pour se racheter, bien loin d'obéir à un sentiment dont les consciences catholiques auraient lieu de se réjouir, est logiquement fidèle au caractère de la race juive, qui serait la sienne, et qui est celle de l'auteur. « Les Juifs, a-t-on dit, ont conservé tout le fatalisme de l'Orient, toute la soumission de l'homme à la nature écrasante; ils vont d'eux-mêmes au devant du sacrifice... »

L'explication est spécieuse. Rien n'indique, dans la pièce de M. Bernstein, que l'héroïne est une Juive et qu'elle possède une mentalité qui marquerait, par certains traits, cette origine. La vérité est que, en soulageant son cœur abject, elle obéit à la force invincible qui détermine les criminels à avouer leurs crimes. C'est une criminelle, en effet, et une anormale. Son cas se réclame de la pathologie. Elle réunit les éléments essentiels du remords chez les criminelles-nées : le trouble du cerveau, la dépression des forces corporelles, l'idée de suicide. M. Bernstein, qui affectionne les situations violentes, a vu dans ce cas exceptionnel l'occasion de quelques brutalités de choix. Pourtant il dépasse réellement l'ordre habituel des choses : nous honorons trop le beau sexe pour en douter un seul instant. La nature peut concevoir, en effet, qu'une femme malheureuse et méprisée soit jalouse du bonheur des autres et qu'elle s'attache à le détruire : l'infortune aigrit les cœurs; mais on conçoit moins cet esprit de méchanceté, calculée, perfide, poussée à tant de ruse et de mensonge, chez une femme parfaitement heureuse, qui aime son mari et en est adorée. L'héroïne du *Secret* est monstrueuse jusqu'à l'irresponsabilité. Et même sa confession, si étrangement spontanée, paraît être encore un accès de sa perversité, ou de sa folie hystérique. En étalant son abomination, elle ruine un dernier bonheur, celui de son propre mari, qui la croyait la meilleure des femmes et vivra désormais accablé de honte et de doute. De tout cela ne peut naître qu'une émotion évidemment inférieure. Et cette pièce est, en définitive, moins une œuvre d'art qu'une brillante étude de psychiâtrie.

***

G. DE PORTO-RICHE

M. de Porto-Riche se distingue, dans la galerie si variée des auteurs français contemporains, par une personnalité vraiment originale. Il ne s'est point préoccupé d'être le peintre ou le satiriste de notre époque; il n'a pas regardé autour de lui, en observateur curieux des petit travers du monde parisien : il a regardé en lui-même; il a analysé ses plus intimes sensations. Il n'a pas été l'interprète d'une société ou d'un moment : il l'a été simplement

des cœurs qui palpitent et qui souffrent; et pour connaître les cœurs des autres, il a écouté son propre cœur. Jamais plus de claire franchise ne s'exprima par la plume d'un poète. Jamais poète ne fut doué de plus de sensibilité, — de plus de mélancolie et d'amertume aussi. Quand on regarde froidement au dedans de soi-même, on n'y voit que peu de joie et peu de beauté...

M. de Porto-Riche y a vu surtout ce qu'il y a de plus délicieux et de plus triste : l'amour. Le *Passé*, *Amoureuse*, la *Chance de Françoise*, le *Vieil Homme* sont une sorte de polyptique auquel l'auteur a donné ce titre général : *Théâtre d'amour*. Ce « théâtre d'amour » est, en somme, surtout, le « théâtre de la femme ». Toutes les pièces, et le *Passé* principalement, semblent avoir été pensées et écrites par une femme. Mais une femme sans doute n'aurait pas mis tant de force dans la douceur, et elle y aurait mis en revanche plus d'âpreté Et ce n'est certes pas non plus tout l'amour que nous montre ce théâtre, mais seulement un aspect de l'amour : la sincérité des femmes et la lâche hypocrisie des hommes... Nous y voyons comment la femme souffre de la cruauté des hommes, de leur égoïsme, de leur duplicité, et comment s'exalte leur amour, au lieu de s'éteindre, à mesure qu'augmente leur souffrance. La femme a le beau rôle : elle est, plus encore que chez Paul Hervieu et chez M. Bataille, la victime et la sacrifiée. A l'heure où décline le prestige de sa jeunesse et de sa beauté, elle se débat contre le passé qui emporte avec lui pour jamais ses illusions et ses joies; en vain essaie-t-elle de ressaisir un peu de ce qu'elle a perdu; l'inutilité de ses efforts lui apparaît : l'impitoyable bourreau — l'homme — auquel elle avait confié son bonheur se dérobe; et elle succombe enfin sous le poids de sa propre faiblesse...

Assurément, le spectacle d'une femme malheureuse offre un charme auquel il est très difficile de résister. Nos auteurs ne s'y sont pas mépris, et ils en ont largement profité. La reconnaissance féminine leur garantit l'immortalité. M. de Porto-Riche, pour sa part, l'a conquise haut la main. Dans toutes ses pièces, l'homme est un mâle sans scrupule, un homme à bonnes fortunes, vagabond ou fat; la femme seule est digne et capable d'aimer. Cela est infiniment galant, mais donne une triste idée du sexe fort. Est-ce juste? Sans aucun doute... Mais cela est juste peut-être avec quelque injustice. Jadis, le théâtre exerçait sa verve à mettre en scène l'inconstance des femmes. Évidemment, il y mettait des formes; les femmes trompaient leur mari ou leur amant avec une certaine

virtuosité; et l'on riait de l'amant et du mari, très malheureux. Les modernes, eux, ont pris la défense des femmes, trop longtemps méconnues. Qui songerait à s'en plaindre? Il serait désirable que quelqu'un se levât maintenant pour défendre les hommes. Ils commencent à en avoir besoin. Un homme parfois est un monstre, c'est certain; il l'est même très souvent; mais quand une femme se met à être monstrueuse à son tour, elle l'est extraordinairement. Que sont, en regard de l'égoïsme, de la duplicité, de la méchanceté d'un amant ou d'un mari qui veut se libérer, l'égoïsme, la duplicité, la méchanceté d'une amante ou d'une épouse qui, se croyant trompée, se venge par mille perfidies, ou qui, même sans motif, simplement pour le plaisir, s'amuse à torturer celui qui l'aime?...

Le *Passé,* l'*Infidèle,* la *Chambre de Françoise, Amoureuse* sont, chez M. de Porto-Riche, d'infinies variations sur un même air. Dans *Amoureuse* cependant, la femme a aussi quelques torts; à cet égard, l'œuvre, plus encore que le *Passé,* se rapproche de l'universelle vérité. C'est l'éternelle tragédie du cœur las, le manque d'équilibre, le malentendu fatal entre deux cœurs également sincères, aimant chacun à sa manière, se heurtant, se blessant, créant l'irréparable et le malheur, faute de s'être compris. Quand on joua pour la première fois *Amoureuse,* à Paris (c'était en 1891), Francisque Sarcey, qui incarnait le jugement bourgeois, l'opinion de la grande majorité, — laquelle, je pense, n'a pas beaucoup changé, — l'appréciait ainsi :

« Le grand défaut de la pièce nouvelle, c'est que la donnée est de simple proverbe ou de vaudeville, et ne comporte qu'un acte : aussi des trois actes dont se compose *Amoureuse,* y en a-t-il un, le premier, qui est à peu près inutile et a paru long, et un autre, le troisième, qui est bien pis qu'inutile et dont l'extravagance a failli faire chavirer la pièce. Le second, seul, où la donnée se trouve traitée et même épuisée, a beaucoup réussi... »

Sarcey raconte le sujet, puis continue :

« Avec une aussi mince donnée, les vaudevillistes d'autrefois auraient troussé un gentil vaudeville en un acte : la scène de la rupture aurait été le point de partage. La pièce serait tout le temps restée dans le ton d'un aimable badinage. Beaucoup de maris se seraient reconnus dans cette histoire lestement contée, auraient souri, et, le soir, en se couchant, ils eussent dit à leur femme : « Tu vois, ma chère, qu'il ne faut pas trop ennuyer les maris qui travaillent. » A quoi la femme eût répondu : « Vous êtes bien

contents de nous avoir. » Et tous deux eussent été visités dans la nuit par les agréables songes qui s'échappent de la porte d'or.

» Mais ce n'est plus ainsi qu'on entend le théâtre de genre. M. de Porto-Riche ne se contente pas d'un croquis gentiment enlevé; il a essayé de faire un tableau d'histoire avec un sujet de peinture anecdotique, un drame de caractère avec une donnée de vaudeville. »

Ainsi, Sarcey n'avait vu dans cette pièce âpre, profonde et douloureuse, qu'un « aimable badinage », qu'un simple vaudeville. Pour lui, M. de Porto-Riche n'avait pas été assez « amusant »! Combien de gens, aujourd'hui encore, ne voient dans l'art, et même dans la vie, que des sujets de vaudevilles!

Après vingt ans de patiente attente, cette pièce de M. de Porto-Riche, si légèrement traitée à son apparition, et la plupart de celles qu'il a écrites ensuite, sont considérées, non sans raison, aujourd'hui comme l'écho fidèle de nos cœurs faibles et torturés. On est allé jusqu'à les rapprocher des plus purs chefs-d'œuvre de Racine... Que dirait le bon Sarcey s'il revenait en ce monde?

Seuls, quelques esprits chagrins se plaignent de l'importance accordée aux conflits passionnels qui font l'objet du « théâtre d'amour ». L'amour, dans ce théâtre, n'est que l'amour physique... Celui que Corneille mettait en scène était noble et digne... Ah! certes, la rhétorique est une belle chose et sait parer d'ornements éclatants les choses les plus vulgaires. Que de phrases ronflantes ont prêté à ce sentiment une parure superbe! Mais M. de Porto-Riche n'a point songé à faire de la littérature, ni à nouer d'ingénieuses intrigues; il a puisé son inspiration, sans hypocrisie, dans la nature; il a fait dire à ses personnages ce qu'ils diraient dans la réalité — avec plus d'esprit peut-être; — la moindre de leurs paroles est l'expression exacte de nos passions, à nous, de nos douleurs et de nos haines.

Le « théâtre d'amour » continue, en somme, sous un aspect spécial, l'étude, entreprise par le théâtre naturaliste, de notre état social, de nos volontés malades, de nos énergies épuisées. Il est un anneau de l'évolution littéraire et psychologique. Les êtres qu'il met en scène sont des produits de notre civilisation énervée. Et l'amour qui est en eux se marque des mêmes traits. Mais il a aussi des traits universels. Le problème amoureux se pose ici comme le perpétuel malentendu qui fait et fera toujours de l'amour une sorte de duel et des amants des ennemis. On a dit de l'amour que c'est

un égoïsme à deux; il serait plus vrai de dire que ce sont deux égoïsmes, entêtés et aveugles; c'est à qui dévorera l'autre. L'amour confine à la haine, a dit Schopenhauer. Il faut bien en revenir à ce philosophe morose quand on parle du théâtre contemporain. Avec son confrère Nietzche, il y tient terriblement de place! M. de Porto-Riche ne serait pas de son siècle s'il n'était pas pessimiste. Il avait intitulé d'abord, paraît-il, son *Amoureuse : L'Ennemie*. Au fond, pour lui, c'est la même chose; ce titre indiquait nettement l'idée morale de l'œuvre; il l'indiquait même avec indiscrétion. L' « ennemie », c'est la volupté, destructive de toute énergie, de toute volonté; c'est la femme, parfois trop souvent, non pas aimant *trop*, mais aimant *mal*, rapportant tout à soi, abusant de son pouvoir naturel, ne s'imaginant pas qu'on puisse avoir d'autres préoccupations que celle de la divertir, et que ce n'est pas l'aimer vraiment que de ne pas penser à elle seule tout le temps.

Remy de Gourmont cite quelque part cette pensée d'une religieuse de Port-Royal-des-Champs, sœur Eugénie, fille d'Arnaud d'Andilly : « Les créatures qui ne nous aiment pas assez nous irritent; celles qui nous aiment trop nous importunent. » Cette pensée aurait pu dicter à M. de Porto-Riche sa pièce, s'il ne l'avait puisée dans sa propre observation. Trop aimer est une forme aiguë de l'égoïsme : car c'est tout rapporter à soi et tout exiger de l'être qu'on aime. Tel est le cas de la Germaine d'*Amoureuse*. Elle aime Étienne, qui est un homme de science et de travail, au point d'accaparer toute son existence et de vouloir qu'il ne songe à rien d'autre qu'à elle. Finalement, elle se rend odieuse par tous les sacrifices qu'elle exige ou qu'on lui fait volontairement. Étienne est un faible, comme tous les héros modernes. Un jour, il se révolte; il se révolte contre lui-même, non moins que contre son esclavage; la colère des faibles est toujours excessive : elle dépasse les limites. Si bien que ces deux amants, qui s'aimaient tous deux, chacun à sa manière, mais très sincèrement, en arrivent à l'insulte, à l'outrage, à la pire des catastrophes. Le perpétuel malentendu a fait son œuvre! Et pourtant, Germaine est la plus douce, la plus tendre, la plus caressante des créatures... Qu'est-ce donc (mais M. de Porto-Riche n'a pas voulu donner au problème cet aspect peu galant) lorsque l'égoïsme de l'amoureuse aggrave son insupportable tyrannie et sa jalousie obsédante de perfidie et de méchanceté!...

L'égoïsme est partout, chez les mères elles-mêmes. Combien plus grand il est chez les amants et chez les amoureuses! Presque toutes les misères conjugales proviennent soit de cet égoïsme, soit

de ces malentendus, qu'il crée fatalement. Les époux, même les mieux conditionnés pour être heureux, en arrivent à être très malheureux par l'inintelligence de la femme dans sa façon d'aimer. Elle blesse celui dont elle devrait être la compagne et l'associée, dans ses convictions, dans ses sympathies, dans son idéal. Au lieu d'être un écho vibrant de ses pensées chères, elle s'oppose à lui comme un obstacle où son âme se butte et se cabre. Et ainsi elle devient vraiment « l'ennemie »...

Et pourtant, ces deux êtres, au fond, je le répète, n'ont pas cessé peut-être de s'aimer !... Wagner aussi, dans ses poèmes, a fait agir l'égoïsme, la plus impitoyable et la plus cruelle de toutes les passions. Mais dans la conception wagnérienne, l'idée de l'égoïsme n'est pas attachée comme ici à celle de l'amour : elle est attachée à celle de l'or. C'est l'amour qui vainc l'égoïsme et s'instaure sur les ruines du Capital ! Conception consolatrice, mais un peu différente, hélas ! de la réalité... Elle est de celles qui conviennent à souhait au vague éthéré de la musique; un psychologue impartial s'en fût mal accommodé. Le conflit d'où naît le drame, dans *Amoureuse*, ne sépare pas l'égoïsme de l'amour : il les réunit, et le conflit en devient plus douloureux et plus gros de souffrances. M. de Porto-Riche l'a exprimé avec une sûreté d'observation, un esprit, une netteté de pensées absolument admirables. Aucune de ses phrases, aucune de ses nuances n'est oubliée; les événements se déroulent et les paroles s'échangent dans leur implacable logique. Mais ce qui est le suprême de l'art, c'est tout ce qui se trouve, se devine, s'entend presque, sous les paroles et dans les gestes, — c'est tout ce que les personnages ne nous disent pas, et ce dont cependant leur cœur déborde peut-être à leur insu... Dans les révoltes de la femme, outragée dans son amour, dans les reproches et les injures du mari, exaspéré de cette trop douce tyrannie, sentez-vous la tendresse qui, malgré tout, s'offre, et pleure, et n'ose pas crier : « Grâce ! nous mentons; nous nous aimons; ne brisons pas notre bonheur ! » Que de larmes apitoyées — larmes de pauvres amoureux blessés — derrière ces regards irrités et furieux !... C'est aux interprètes, à leur talent, certes, qu'il appartient de savoir exprimer tout cela, qui est parfois l'inexprimable. Mais, même sans eux, tout cela se dégage si naturellement de la situation, il y a tant de sensibilité cachée, tremblante d'apparaître, dans les moindres mots, à mesure que la catastrophe se dénoue, que les artistes, pour être parfaits, n'ont qu'à suivre leur instinct et lui obéir avec simplicité.

Le *Vieil Homme* met en scène également l'éternel conflit, l'éter-

nel « malentendu ». Mais M. de Porto-Riche en a enrichi l'émotion en y faisant intervenir un personnage nouveau, l'enfant. Cet enfant, à la vérité, a seize ans. Il domine le drame. Rien n'eût empêché l'auteur d'appeler sa pièce le *Jeune Homme*. Car le « Vieil homme », dans l'affaire, n'est ni le personnage principal, ni le plus amoureux : il est amoureux par caprice bien plus que par conviction, comme tout homme l'est naturellement, pour peu qu'il ait du goût, en présence d'une jolie femme de bonne prise. C'est Don Juan, exilé en province, où les distractions sont rares. Michel Fontanet, marié, aime sa femme, et celle-ci l'adore, comme une bête; rien pourtant ne pourrait empêcher cet ancien séducteur de saisir l'occasion dont une herbe tendre et un diable tentant viennent lui offrir l'inattendu régal. Et voilà la lutte classique entre les deux rivales, la comédie de l'intruse, la tragédie de l'amour trahi, avec toutes ses douleurs et toutes ses lâchetés. Ce serait très pitoyable sans doute, mais peu original, si l'adolescent, mêlé à la tragédie, n'y amenait un élément inattendu. Ce personnage n'a rien de l'enfant-obstacle, trait d'union, ou rédempteur, que nous connaissons depuis longtemps : c'est Chérubin, Fortunio et Werther tout ensemble. C'est le fils rival de son père, mais avec l'ignorance, l'ardeur, la naïveté et l'enthousiasme d'un cœur battant neuf, candide et corrompu, rongé par l'hérédité, et vieux avant d'avoir vécu. Et c'est, surtout, l'instrument de la fatalité, qui conduit les actions des personnages comme une Destinée aveugle et barbare, et termine cette tragédie de l'amour par sa conclusion implacable, la mort. Jadis, Don Juan, puni de ses crimes, était entraîné dans l'Enfer par le Commandeur; M. de Porto-Riche nous le montre frappé, d'une façon plus moderne, dans la personne de son fils, victime de l'égoïsme paternel.

On a fait remarquer de quelle façon précise sont typés habituellement les personnages familiers de M. de Porto-Riche. L'amant est toujours un homme à bonnes fortunes, menteur, incapable de dompter son désir, et irrésistible. L'amante incarne la passion déchaînée et tenace. Dans le *Vieil Homme*, l'amante est mère, et souffre doublement; sa tendresse la fait deux fois martyre; et loin de se contrarier, les deux amours s'exaltent l'un par l'autre. L'adolescent amoureux réunit les traits ataviques du père et ceux de la mère; il aime comme l'un et souffre comme l'autre. On comprend à quelle intensité de vie psychologique un tel drame, ainsi conçu et développé, a pu s'élever. Rien n'y est facile, ni « plaqué ». Les moindres éléments, les paroles, les épisodes, les objets matériels

même y ont leur raison d'être. Dans le dialogue, qui se déroule à l'infini, palpite et saigne l'humanité.

Et c'est en quelque sorte toute l'humanité — notre humanité, nos faiblesses, nos douleurs, nos blessures intimes que traduisent ces cinq actes, angoissants comme un calvaire. La jalousie, le sacrifice maternel, le vice léger, la trahison, l'amour, dans ce qu'il a tour à tour de plus tendre et de plus fou, et jusqu'à l'amour bas et avare, qu'incarne le personnage du vieux Chevassieux, s'y trouvent exprimés avec une incomparable acuité d'accent. Tous les cris de l'âme y résonnent, dans la plus merveilleuse des symphonies. Pour avoir écrit cela, il faut avoir senti et souffert, en homme et en poète. M. de Porto-Riche a dû y mettre certainement toute sa vie. L'œuvre est aussi haute comme poésie que profonde comme observation. Il n'en est pas, dans tout le théâtre français, de plus libre, de plus démesurée, d'un vol plus large et plus audacieux, et qui soit, avec cela, aussi près de la terre. Mais ce qui fait surtout son caractère très spécial, c'est le lyrisme exalté et vibrant qui enveloppe l'extraordinaire figure du jeune Augustin, Chérubin et Werther, tout ensemble, allumant la flamme de l'amour idéal parmi les ténèbres des cœurs flétris; l'œuvre entière en acquiert une étonnante envolée; elle monte, grandit, s'élève peu à peu, éclatant enfin, dans la catastrophe, tragique, vraiment shakespearienne, du dénouement.

Dans son apparente simplicité, rien de plus complexe que l'amour. Nous venons de voir quelle abondance de sentiments, ou de nuances de sentiments, M. de Porto-Riche y a observée et notée. Il en est un qu'il a introduit le premier au théâtre, un sentiment très nouveau quand il l'évoqua sur la scène, et dont on a même beaucoup abusé après lui : c'est le pardon. Sentiment essentiellement chrétien. Autrefois, on tuait, ou l'on se tuait. Aujourd'hui, on absout le coupable, et la victime se résigne. Cela aussi est peut-être un signe de faiblesse, et cela est très triste ; mais, incontestablement, cela est, en même temps, très beau et très généreux... *Amoureuse* et le *Vieil Homme* concluent, dans des situations différentes, par la même parole de résignation. Au moment où Germaine, qui a trompé Étienne, se dirige vers la porte pour s'en aller, Étienne lui barre la route, en lui disant : « Je ne veux pas. » Et, comme Germaine ajoute : « Réfléchis, Étienne, tu seras malheureux », Étienne répond par ce mot poignant et sublime : « Qu'est-ce que ça fait?... » Dans le *Vieil Homme*, c'est le mari, Michel, qui se

prépare à partir : « Adieu, Thérèse, s'écrie-t-il, tu n'entendras plus parler de moi. » Et Thérèse, hésitante un instant, le retient, d'un geste suppliant : « Adieu?... dit-elle. Non... Je ne veux pas! » Ainsi, des deux côtés, les malheureux resteront rivés à leur chaîne, monteront jusqu'au bout leur calvaire, trouveront dans l'habitude même de la souffrance une consolation, en attendant la mort, qui les délivrera enfin...

Cette idée, si noble, si touchante, si généreuse, — si chrétienne aussi, car elle est la résignation, — a été reprise par d'autres plus d'une fois. Elle l'a été rarement avec autant de délicatesse (et nous nous ferions un reproche de ne pas signaler ici cette exception) que dans une comédie, très modeste, et charmante néanmoins, de M. Romain Coolus : *Une Femme passa*. L'auteur a résumé lui-même ainsi le sujet de sa pièce :

« Une femme passa... », et voilà bouleversée profondément l'union de ces deux êtres qui, jusque-là, s'étaient aimés, avaient vécu comme des compagnons loyaux et sûrs. Le « coup de folie » de Darcier compromettrait irrémédiablement leur vie commune si dans le cœur de Simone ne naissait pour son mari coupable, mais malheureux, un sentiment nouveau; aux violences des heureux amoureux a succédé en elle une tendresse presque *maternelle*, qui lui permet de supporter avec autant de courage que de noblesse la crise douloureuse où son bonheur a failli sombrer; et sans aucune fausse honte, avec la clairvoyance d'une tendresse supérieure, elle peut parler à son mari de l'aventure dont elle a été le témoin angoissé, mais dont elle ne sera pas la victime. C'est elle qui, sauvant cet homme à la dérive, le ramène à la vie saine, à l'existence simple et droite qui, seule, peut lui assurer, avec la quiétude, le bonheur durable. »

Que nous voilà loin, décidément, des thèses fameuses où s'exerça pendant si longtemps la verve grave ou railleuse des dramaturges français! Pour la femme coupable, le revolver était le juste châtiment de son infidélité. « Tue-la! » criait Dumas fils aux maris trompés. « Dent pour dent! Œil pour œil! » conseillaient aux épouses délaissées les meilleurs moralistes du théâtre moderne. Maintenant, la vengeance est passée de mode. Aux maris, on recommande la patience; aux femmes, on dit : « Sauvez-le! » L'homme qui aime n'est-il pas un malade (j'entends celui qui aime ailleurs que chez lui, et d'autres femmes que la sienne)? Il faut être pour lui plein d'indulgence. Déjà M. d'Annunzio, dans

la *Gioconda*, et M. Henry Kistemaeckers, dans la *Rivale*, ainsi que nous le constaterons plus loin, l'avaient représenté comme un artiste, et l'on sait que les artistes sont les pires des malades. De son côté, nous avons vu M. Capus faire du pardon de l'épouse une des ficelles de ses comédies. La Simone de M. Romain Coolus a mis en pratique ces excellents conseils. C'est une sainte. Elle a suivi les ravages de la passion mauvaise dans le cœur de son mari égaré; mais, au lieu de les exacerber, au lieu de précipiter le mal en voulant l'arrêter maladroitement (pour guérir les fous, gardons-nous de les contrarier!), elle cherche à l'enrayer doucement; elle oppose aux caresses pernicieuses de sa rivale d'autres caresses plus tendres; et, finalement, son affection arrête au bord du gouffre le malheureux chancelant et désemparé.

Certes, on pourrait prétendre qu'une femme pareille est un être « d'exception » et que M. Romain Coolus a fait de la réalité un aimable roman. Les femmes qui pardonnent et consolent sont rares. Combien en est-il qui savent être la confidente des heures douloureuses et des découragements? Combien en est-il qui comprennent, comme Simone, qu'elles peuvent être, à un moment donné, la « maman » de celui dont elles ont été la maîtresse ou l'épouse?... Mais n'importe; ces femmes existent, puisque M. de Porto-Riche et M. Romain Coolus, et d'autres encore l'affirment. Si rares qu'elles soient, le bon exemple arrivera peut-être à les multiplier.

Comme à toute chose sérieuse dans la vie se mêle quelque élément comique, rappelons ici une autre théorie du pardon en amour, une théorie beaucoup plus généreuse encore, que certains auteurs dramatiques ont cru intéressant de nous recommander : c'est la théorie du pardon obligatoire, autrement dit du « droit au bonheur ». Elle fut mise en scène, il y a quelques années, par M. Soudaine, d'après un roman de Camille Lemonnier. Un brave homme, sensible et sans énergie, possède — cela se voit — une femme et un ami intime. L'ami et la femme s'éprennent, naturellement, l'un de l'autre. Que croyez-vous qu'il arrive? Ceci : les amants n'attendent pas que le mari les surprenne; ce serait trop conventionnel : ils lui avouent tout, spontanément, et lui narrent leur amour avec tant d'éloquence que le mari, d'abord mécontent, finit par être enchanté. Du moment que ces enfants s'adorent, il y aurait, de sa part, de la cruauté à les séparer. Et il les unit solennellement!

Nous avions vu quelque chose de semblable déjà dans une pièce

de M. Sacha Guitry, *Chez les Zoaques*. La théorie, quoiqu'elle y fût développée joyeusement, fit quelque scandale. Plus gravement, une autre pièce, le *Droit d'aimer,* de M. Montjoyeux, proposait un pareil dénouement : on y voyait l'héroïque mari joindre les mains des amants et les bénir, au lieu de les châtier. Devant tant d'abnégation, le public se montra rétif; l'époux bénévole fut traité de « moule » par une voix irrespectueuse venue du paradis. Celui du *Droit au Bonheur* fut mieux favorisé; on salua son dévouement de longues acclamations... Les maris eux-mêmes, dans la salle, applaudissaient!

Ainsi, les idées marchent.

* * *

HENRY KISTEMAECKERS

Le cas de M. Henry Kistemaeckers est singulier. Il est né en Belgique, d'un père belge; il porte un nom belge, — et il n'est pas Belge! Ce qui lui donne le droit d'écrire, à Paris, des pièces très françaises. Un jour, il s'est fâché très fort contre ceux qui avaient cru le flatter en rappelant son origine. Un journal anversois s'étant permis cette licence, il lui écrivit : « Votre collaborateur me croit Belge, c'est trop d'honneur. La stricte vérité, c'est que je suis Anversois d'origine et Français de nationalité. On ne saurait donc être moins Belge. »

Une vieille légende narquoise assure que « les Anversois ne sont pas des Belges ». Il faut croire que la légende était plus sérieuse que nous ne pensions.

M. Kistemaeckers, dans une lettre à un autre journal, nous révélait que son arrière-grand-père, Anversois comme lui, combattit sous le drapeau de la France, depuis la Révolution jusqu'à 1815, et que, plus tard, son grand-père, journaliste, mena la campagne séparatiste, voulant qu'Anvers, faute de pouvoir redevenir ville française, fût au moins ville libre... « Pas Belge, libre! » ajoutait M. Kistemaeckers. Et il déclarait avoir repris simplement « la tradition de son aïeul », la préférant sans doute à celle de son père, le vaillant éditeur d'avant-garde d'il y a vingt ans, qui se contentait d'être pompier volontaire à Schaerbeek et courait au feu plus pacifiquement.

Cette attitude ne manque pas de crânerie. Il est permis à tout le monde d'être dégoûté de son pays — ou, tout au moins, d'une certaine catégorie de ses compatriotes — et d'avoir pour cela de très solides raisons; mais tout le monde n'a pas le courage de l'avouer, ni la chance heureuse d'avoir des ancêtres dont on puisse réclamer la protection. M. Kistemaeckers n'a pas craint, malgré cela, de conserver, en plein Paris, son nom très flamand, sans avoir eu même la tentation de le traduire, ou de prendre un pseudonyme. Il a cru très justement que le meilleur moyen d'affirmer sa « nationalité française », c'est d'avoir du talent comme un Français. Et il a vite fait de conquérir, très jeune, une belle place au soleil de Paris par de nombreux romans, une infinité d'articles de journaux et quelques pièces de théâtre, dont quelques-unes, l'*Instinct,* la *Blessure* et la *Rivale,* ont non seulement attiré sur lui l'attention, mais soulevé autour d'elles la discussion. Plus personne n'a douté après cela que M. Kistemaeckers fût Français, puisque, comme M. Francis de Croisset et Rodenbach, il s'est vu ouvrir toutes grandes les portes de la Comédie-Française.

La *Rivale* n'est certainement pas une œuvre indifférente, avec ses grandes qualités, et malgré ses défauts.

Un sculpteur, André Brizeux, élevé à la fortune et à la réputation par sa femme, la trompe avec une jeune fille, Simone Mortagnes, qu'ils ont recueillie, non parce qu'il n'aime plus sa femme, mais parce qu'il croit que ce nouvel amour va donner à son art fatigué un stimulant dont il a impérieusement besoin. Dans une interview qui précéda la première représentation, à Paris, l'auteur déclara qu'il n'avait pas voulu écrire une pièce à thèse ou à idée, mais simplement exposer « un conflit de conscience ». On peut se demander dans quelle conscience se livre ce conflit. Il y en a trois dans la *Rivale.* D'abord la conscience d'André Brizeux, le sculpteur; ensuite, il y a la conscience de Mme Brizeux, qui se voit outragée, abandonnée par son mari qu'elle adore; enfin, la conscience de Simone, ingrate envers l'amie qui l'a élevée et dont elle trahit la confiance.

Laissons la conscience de Simone : celle-ci a pu, tout naturellement, s'éprendre de l'artiste, et, dans la fièvre de ses jeunes sens, se livrer à lui à l'aveuglette. Elle est le jouet de son tempérament et des circonstances; elle ne lutte même pas. On nous dit qu'elle a de l'orgueil; mais elle ne le prouve nullement : elle ne fait rien pour échapper à l'équivoque de sa situation; elle joue du violon, et

c'est tout. L'intérêt principal n'est donc pas de son côté. Il est du côté d'André Brizeux, le sculpteur, et de sa femme.

Serait-ce dans la conscience du premier que le conflit se livrerait? Serait-ce la révolte de l'artiste foulant aux pieds les conventions sociales et ses devoirs, pour créer en toute liberté les œuvres de son génie?... Ce serait là, en effet, un cas de conscience fort attachant; et il y aurait eu un véritable courage à le développer avec éloquence... Seulement, il avait été déjà traité, dans une pièce admirable, la *Gioconda*, de M. d'Annunzio. L'auteur de la *Rivale* y a-t-il songé? Non sans doute; car, ou bien il aurait écarté ce souvenir dangereux; ou bien, il y aurait trouvé un précieux exemple. Son héros n'a rien de ce qui fait le véritable artiste. Il proclame que pour créer il faut être amoureux; il s'imagine que, ayant l'amour de Simone, il va produire des chefs-d'œuvre : — or, dès qu'il l'a, il ne fiche plus rien de bon. Il se lamente sur sa déchéance; il pleure et réclame sur son esprit vidé. La seule chose qu'il ait pu faire, c'est un enfant à sa maîtresse. Quant à l'art, va-t'en voir s'il vienne! Il en arrive à traiter lui-même sa dernière statue de croûte, et à la briser. C'est fini.

Le vrai conflit n'est donc pas celui-là... Il n'aurait rien de très attachant. Ce serait celui d'un mari qui a trompé son épouse, par une espèce de caprice sensuel, très explicable d'ailleurs, et qui en est fort ennuyé, car le voilà avec deux femmes sur les bras, — l'une, à laquelle il doit sa situation et qu'il n'a aucune raison de tourmenter, et l'autre, qui s'est donnée à lui, qu'il a compromise et qu'il serait un goujat de lâcher. Et ce serait là un cas bien peu nouveau, semblable à tous ceux que la comédie d'adultère nous montre depuis tant d'années, dans les pièces où nous voyons des hommes mûrs s'emballer pour de frais tendrons. Et combien il est peu intéressant, se livrant dans la conscience d'un personnage si veule, si peu sympathique, de caractère si inconsistant!

La question de l'enfant, qui surgit tout à coup entre le mari et la femme, suffirait-elle à le rajeunir? La scène où elle se pose, entre l'époux et la « rivale », est angoissante; un instant, elle semble ouvrir à notre sensibilité un horizon, qui se rembrunit aussitôt après; mais l'enfant n'était qu'un prétexte pour désarmer l'épouse vis-à-vis de la rivale : à l'acte suivant il disparait. Ce n'est donc pas cela non plus qui, dans la pensée de l'auteur, devait nous passionner, et l'a passionné lui-même.

Reste enfin la troisième conscience, celle de l'épouse outragée.

Il semble bien que ce soit elle qui mérite notre sollicitude. L'épouse aime son mari comme sa chose; elle l'a fait riche et renommé; elle a obtenu pour lui la croix; et bientôt ce sera l'Institut. Que va-t-elle faire? Chasser l'intruse, défendre son bien et le garder... Ce serait tout à fait naturel et féminin. Mais elle aussi manque de caractère... C'est une bonne âme. Elle est effrayée, touchée, de ce qui arrive à Simone, bien plus qu'affligée de ce qui lui arrive à elle-même. Elle laisse partir son mari avec sa maîtresse, sans même chercher à le retenir. Puis, un peu plus tard, quand il fait mine de lui revenir, elle refuse; et quand il lui dit qu'il sent l'inspiration l'enflammer à nouveau, elle ne le croit pas, — ce en quoi elle fait preuve de sagacité; elle lui cède la place définitivement et continuera à vivre dans son sacrifice. Cette résignation a quelque apparence de poésie. Elle ne fait qu'ajouter cependant à tout ce que les personnages de M. Kistemaeckers ont d'inconsistant et à tout ce que les intentions de l'auteur ont de vague.

Est-ce à dire que la pièce soit sans valeur? Nullement. Ce qu'elle a de romanesque et d'artificiel est justement ce qui plaît au public. L'histoire, étant de celles qui arrivent tous les jours, est fatalement attachante; et son dénouement flottant, qui ne termine rien, a quelque chose de nuageux qui plaît aux cœurs sensibles.

La *Blessure*, qui date d'avant la *Rivale*, nous touche davantage, parce qu'elle nous paraît plus sincère; c'est ce qu'on est convenu d'appeler « une pièce parisienne » : l'action se passe dans un milieu du meilleur monde; un acte se déroule dans le salon traditionnel; un autre sur la terrasse d'un château, un soir d'été, à l'heure où les femmes sont plus capiteuses et les hommes plus spirituels; un autre encore, dans une villa d'un accès trop facile, comme il fallait; un autre enfin sur la Méditerranée, la mer mondaine par excellence. Une critique de bon ton n'y pourrait, sous ce rapport, rien trouver à redire.

Pas plus que la *Rivale*, la *Blessure* n'est une pièce à thèse, ni une pièce « d'idée ». Elle ne demande la revision d'aucun article du code; elle ne cloue au pilori aucun organisme social; elle ne tend à régénérer personne; — c'est une pièce d'amour, tout simplement, comme celles de M. de Porto-Riche, comme celles de de Musset, comme de tant d'autres encore, qui, depuis Marivaux, ont puisé dans l'étude de ce sentiment, source éternelle de la vie, leur motif d'inspiration. L'éloge n'est pas mince! Elle nous dit que l'on souffre d'aimer, et qu'on en meurt, — à moins qu'on en guérisse. Voilà tout.

Nous savions cela depuis longtemps, depuis toujours; mais ce n'est pas une raison pour qu'on ne nous le dise pas une fois de plus. Il n'y a pas de meilleur thème pour une œuvre d'art, interprète de la réalité. Il y en a d'autres, certes, mais aucun ne saurait avoir autant de chance d'émouvoir le public, parce qu'il n'en est aucun qui soit plus près de lui.

Déjà, au temps où l'on représentait l'amour sous la figure d'un petit dieu malicieux et cruel, armé d'un arc et les yeux couverts d'un bandeau, les blessures qui font le sujet de la pièce de M. Kistemaeckers étaient un symbole familier, compris de tous... *Tu, deorum hominumque tyranne, Amor!* s'écrie le poète. Le titre de cette pièce n'eût pas déparé une épigramme d'Anacréon, ou quelque poème galant d'un petit abbé rimeur du XVIIIe siècle; et sa signification eût été exactement la même que celle que lui a donnée M. Kistemaeckers. Le ton seul de la chanson diffère. Les poètes prenaient jadis les choses gaiement. Des blessures que faisaient Cupidon, maître des dieux et des hommes, ne s'échappait, s'il faut les en croire, que du sang de rose, et c'est dans les bras de leurs amants empressés que les victimes expiraient, avec reconnaissance. M. Kistemaeckers envisage les choses plus tragiquement. Là où l'amour a passé, dit-il, il y a de la souffrance; personne n'y échappe; chaque cœur garde les traces de ses meurtrissures. Il broie surtout les cœurs de femmes. Et l'instrument de sa cruauté, c'est l'homme, l'homme-despote, l'homme-bourreau, qui sème la douleur sur ses pas. En vain, on voudrait lui échapper : comme le papillon à la lumière, la femme court s'y brûler et mourir.

M. Kistemaeckers, comme la plupart de ses confrères en dramaturgie, est dur pour les hommes... Nous venons de voir qu'ils sont, eux aussi, parfois, des victimes et que les femmes sont aussi des bourreaux... Mais une femme qui souffre, c'est beaucoup plus sympathique. M. Kistemaeckers nous en présente même deux, également torturées par le même despote. Et ainsi sa pièce est touchante doublement. Le bourreau des cœurs que ces deux femmes se disputent est trop bon garçon, trop faible pour se refuser. Il a épousé une sensitive, qui l'adore; mais, un jour, il revoit une ancienne maîtresse, qui n'a point cessé de l'aimer : comment résister à la tentation? Et ici nous retrouvons l'auteur de la *Rivale*, qui nous montrait aux prises, également, deux victimes du petit dieu malin. Jane Brizeux est sœur d'Hélène Harvay; Simone de Mortagnes est sœur de Raymonde. Le même conflit — ou à peu près — éclatait entre elles; Jane Brizeux tombait, le cœur

saignant, mais se résignait devant l'inéluctable loi d'amour. « Obéis à ton instinct », disait-elle, en disparaissant, à son bourreau. Toujours l'instinct! On ne s'imagine pas la place qu'il occupe dans le théâtre contemporain. Au lieu d'une blessée, en voici maintenant deux, qui saignent horriblement. L'une d'elles guérit, et fait mieux que se résigner : elle triomphe, tandis que l'autre succombe. Ceci est peut-être injuste. Celle qui meurt eût mérité surtout de vivre. Mais la vie n'est-elle pas faite ainsi? Je crois bien que c'est cela que M. Kistemaeckers a voulu nous prouver, en ajoutant à la première version de sa pièce un cinquième acte, assez inutile. Dans la première version, nous étions incertains sur le sort de Raymonde. Sa rivale étant morte de douleur, par elle, nous pouvions croire qu'elle se retirerait dans un couvent et que son amant traînerait, pour le restant de ses jours, le poids de son remords. Un vague châtiment nous apparaissait comme conclusion du drame. L'acte ajouté, non seulement compromet un peu l'unité de la pièce, mais il détruit aussi notre illusion. Il nous montre Raymonde, consolée, mère d'un enfant, né après la catastrophe, de son amour coupable, rencontrant Jacques Harvay et lui apprenant l'heureux événement. Tous deux se marieront; et l'ombre de la morte disparaîtra de leurs souvenirs. Et ainsi, des deux blessures faites par la même flèche, l'une s'est envenimée et a tourné fort mal; l'autre s'est refermée, par la grâce de deux petites mains d'enfant.

C'est, à la fois, très triste et très gentil. La morale bourgeoise n'est, sans aucun doute, point satisfaite; mais les pièces modernes n'ont, comme on sait, rien à voir avec la morale; il suffit qu'elles soient conformes à l'ordre habituel des choses. Si Hélène est morte, tant pis pour elle; si elle avait obéi aux préceptes de M. Paul Bourget, disant : « Il n'y a qu'une manière d'être heureux par le cœur, c'est de n'en pas avoir », elle n'en serait pas là. Quant à Raymonde, son heureux sort final prouve tout simplement qu'elle a eu plus de veine que cette autre femme, dont parle l'auteur de la *Physiologie de l'Amour contemporain,* et qui, mise sur le pavé sans avoir eu pareille compensation, s'écriait par un juste désespoir : — « Ah! si seulement j'avais un enfant de cette canaille! » La précaution, en pareil cas, n'est pas inutile.

Certaines gens ne peuvent pas voir ou lire une pièce de théâtre sans se demander ce qu'elle veut prouver. A ceux qui voudraient absolument savoir ce que prouve la *Blessure,* nous pourrions répondre qu'elle prouve... cela même. Et c'est *cela,* en effet, qui

paraît en être la conclusion la plus pratique, sous forme d'un conseil aux dames qu'auraient égarées les charmes vainqueurs d'un conquérant entreprenant et volage. Seulement le conseil n'est pas toujours facile à suivre. L'histoire de la *Blessure* est vraiment trop exceptionnelle pour servir d'application générale. J'aime beaucoup mieux admettre que la pièce de M. Kistemaeckers ne prouve rien du tout, comme je le constatais tout à l'heure, sinon que l'amour n'est pas une chose très gaie.

Aussi bien que personne, M. Kistemaeckers pourrait faire du théâtre d'idées. Il en a fait dans l'*Instinct*, où, avec une admirable vigueur, il exaltait la puissance du devoir, cet instinct supérieur des âmes nobles, plus fort que la haine et que l'amour eux-mêmes. Dans la *Blessure* (antérieure, du reste, à l'*Instinct*), il a appliqué ses dons de dramaturge nerveux et sensible à la simple étude de la passion, de celle qui inspira tant de chefs-d'œuvre et (pourquoi pas ?) peut fort bien en inspirer encore quelques-uns. Le drame du cœur est éternel. Le conflit, qu'il devait reprendre et développer quelques années plus tard dans la *Rivale*, presque en même temps qu'un de ses illustres confrères, M. d'Annunzio (le hasard a de ces coïncidences curieuses, mais inévitables), s'est présenté à lui dans tout ce qu'il a de plus poignant ; et il faut dire qu'il en a tiré tout de suite le plus heureux parti, avec une force singulière. Il en a marqué les phases psychologiques et tragiques, dans une progression d'effet très émouvante, depuis la fin du deuxième acte, où, tandis que l'amour a renoué la chaîne de malheur entre les deux amants, s'ouvre tout à coup la blessure de l'épouse meurtrie, jusqu'à la très belle scène — la vraie « scène à faire » — du deuxième acte, entre les deux femmes, qui prépare l'irrémédiable catastrophe de l'acte suivant. Je ne connais pas beaucoup d'auteurs capables, à l'âge de M. Kistemaeckers quand il écrivit la *Blessure*, de mettre sur pied une scène pareille, une des plus vigoureuses qui soient au théâtre. Ce n'est vraiment qu'après ce grand coup d'émotion que l'on s'aperçoit du mélange d'invraisemblance un peu naïve qui dépare l'œuvre, çà et là. Mais cela encore est une preuve de la spontanéité de l'auteur, de sa fougue juvénile, faisant bon marché de quelque inexpérience de métier dans la difficile carrière où il a, depuis, conquis la maîtrise. Cette inexpérience se remarque tout d'abord dans la façon laborieuse plus qu'il ne faudrait dont nous voyons l'action engagée. Raymonde, l'ancienne maîtresse, abandonnée par le héros, met vraiment beaucoup de complaisance à

venir retouver son ex-tyran. Il doit y avoir dans la ville bien peu d'avocats pour que ce soit lui, plutôt qu'un autre, qu'elle vienne consulter. Mais, nous répondra l'auteur, c'est là simple prétexte de femme qui veut être reprise. Et il aura raison. La réalité, en effet, est pleine de ces anomalies, dont le théâtre, plus conventionnel, ne s'accommode pas toujours. Je regrette davantage le petit moyen auquel M. Kistemaeckers n'a pas dédaigné de recourir, au quatrième acte, pour amener la découverte, par l'épouse trahie, de son malheur, qui la tue. Raymonde a juré à Hélène que son mari lui serait rendu. Mais celle-ci doute encore. Elle vient rôder aux abords de la villa, pendant une nuit d'orage, et voit, par la fenêtre, dans la chambre éclairée, les amants, aux bras l'un de l'autre, se déclarant, avec de grands gestes et de grands cris, leur flamme inextinguible. On a peine à s'imaginer des amoureux assez imprudents pour, dans une habitation aussi libre d'accès, négliger de baisser les stores ou d'éteindre la lumière avant de se livrer à leurs épanchements. Dans un mélo, on admettrait à peine pareille inconséquence : le « paradis » ne manquerait pas de crier aux personnages : — « Prenez garde ! Elle va arriver ! » La situation était ici vraiment trop tragique pour ne pas nous faire désirer qu'elle se dénouât moins artificiellement.

M. Kistemaeckers annonçait, au moment où se jouait la *Blessure*, une œuvre nouvelle ayant pour titre : *La Maison du Bonheur*. Espérons que, dans cette maison-là, les portes et les fenêtres seront mieux gardées.

* * *

LA VIE THÉATRALE

Les pièces qui nous dévoilent la vie des coulisses ne sont pas rares. Mais elles pèchent généralement par beaucoup d'artifice et peu de vérité. La peinture de l'existence des comédiens est susceptible cependant d'humanité, d'une humanité même fort triste. On n'avait pas étudié encore, je crois, sur la scène, cette situation particulièrement douloureuse, et si fréquente, d'un homme du monde aimant une actrice, ou d'une femme du monde aimant un cabotin. Du moins ne l'avait-on pas étudiée avec toute la rigueur psychologique que le sujet peut comporter.

Deux auteurs de talent, d'esprit et de mondes très différents l'ont tenté, en des œuvres de tons également fort opposés. Ce qu'il y a de surprenant, c'est que l'un d'eux n'appartient pas au monde des théâtres, qu'il ne vit ni du théâtre, ni de la littérature, qu'il n'est pas même artiste, et qu'il est millionnaire! Il ne saurait le cacher : il se nomme Rothschild; quand on porte un nom pareil, il serait malaisé de passer pour pauvre. Ce M. de Rothschild — Henri de Rothschild, de la firme célèbre des banquiers parisiens — a écrit une pièce, *La Rampe*, et cette pièce a eu du succès! Si extraordinaire que la chose paraisse à première vue, nous n'y voyons rien que de très naturel. Beaucoup d'auteurs dramatiques, aujourd'hui, deviennent millionnaires; pourquoi les millionnaires ne pourraient-ils pas devenir auteurs dramatiques? Il n'est pas absolument indispensable, pour avoir du talent et faire de l'art, d'habiter une mansarde et d'être poursuivi par ses créanciers. A ce compte, les auteurs qui font fortune tomberaient du jour au lendemain dans la plus basse médiocrité, eussent-ils commencé par être des génies. Ensuite on peut se demander de quel droit il serait interdit à un jeune homme ayant le malheur d'être né riche d'avoir le souci d'employer son temps et ses capitaux à faire autre chose que des spéculations fructueuses ou de se passionner pour le poker, l'automobilisme ou le polo.

A Paris, la *Rampe* fut jouée cent fois, ce qui est déjà un chiffre respectable; mais elle l'eût été plus souvent encore si elle avait été signée Tartempion ou simplement Corneille. Il a suffi qu'elle fût signée Rothschild, un nom que l'on s'est habitué à lire plus souvent dans les journaux de bourse que dans les journaux de théâtre, pour que le public fît le dédaigneux. Le public a eu tort. Le fait d'écrire une pièce de théâtre prouve qu'on aime le théâtre et qu'on s'y intéresse. Or, quand on aime le théâtre, on y va. Si tous les gens riches faisaient des pièces de théâtre, ils s'intéresseraient tous au théâtre et ils y viendraient, au lieu d'aller ailleurs, faire la noce. Et les théâtres seraient pleins tous les soirs, ce qui ferait joliment l'affaire des directeurs.

Justement, dans la pièce de M. Henri de Rothschild qui a pour sujet la vie théâtrale, il y a une scène où le héros exprime le grand attrait que nous éprouvons tous pour cette vie et tout ce qui s'y rattache. « La « Rampe », dit-il, éblouit tout le monde : les jeunes filles rêvent de devenir actrices et les millionnaires d'avoir une pièce applaudie. » Ce spirituel aveu placé par l'auteur lui-même dans la bouche d'un de ses personnages, il a la valeur d'une pro-

fession de foi, ou plutôt d'une confession. Il l'excuse et le justifie. Mais la plus grande excuse de l'auteur, c'est qu'il a fait une bonne pièce. Cette pièce n'est certes pas un chef-d'œuvre; il lui manque la sûreté de construction qu'aurait su lui donner un dramaturge expérimenté, et le dialogue pourrait avoir plus de relief; il y a aussi, çà et là, des naïvetés et des longueurs. Mais l'idée, la double idée, qui en a inspiré le sujet, est neuve, je le répète, au théâtre du moins, et voilà assurément qui n'est pas ordinaire.

On peut s'étonner que personne encore n'eût songé, avant M. de Rothschild, à mettre sur la scène cette passion si commune parmi les comédiens, la jalousie de métier. Elle sévit à l'état latent dans les ménages d'artistes, réguliers ou non ; et c'est généralement ce qui rend ces unions si peu durables et parfois si tumultueuses. Alphonse Daudet y trouva le sujet d'un de ses plus jolis croquis, *Ménages de Chanteurs* (dans les *Femmes d'Artistes*), et Jules Lemaître, dans une nouvelle charmante, *Flipote*, la matière de piquantes silhouettes. M. Henri de Rothschild en a fait le ressort même de son drame, *La Rampe*. Dans le cœur de son héros, ce vilain et cruel défaut arrive peu à peu, par une succession de nuances très justement observées, à tuer un amour qui devait, au début, — comme toutes les amours — être éternel. Nous assistons à ses progrès, à ses ravages, et nous voyons de quelles vilenies est capable un homme au fond très loyal, mais cabotin avant tout.

Le second aspect de l'idée qui a inspiré la *Rampe* n'est pas moins neuf que l'autre, — avec cependant un peu moins de réalité. La comédienne qui a uni sa destinée à celle du comédien, jaloux de ses succès, n'est pas une vraie professionnelle : c'est une femme du monde, que l'amour et la vocation ont — comme les millionnaires — faite artiste. Jusqu'au bout, elle affirme dans ses manières l'aristocratie de son origine. Elle n'a aucun des dehors si habituels aux femmes de théâtre. Cette attitude, l'auteur sans doute l'a voulue ainsi, sans prendre garde que cela enlevait au personnage sa plus grande part de vérité. Déjà, la facilité miraculeuse avec laquelle son héroïne parvient à la célébrité, sans lutte, sans études, et presque sans expérience, nous avait transportés en plein roman; mais le roman devient tout ce qu'il y a de plus conventionnel quand nous voyons cette héroïne garder, dans son triomphe et dans sa souffrance, la virginité de son âme mondaine. Aucune des tares du métier ne l'a effleurée. Devant les grossièretés de son amant, devant son abandon, elle reste imperturbablement soumise, modeste

et résignée; elle ne se révolte pas; elle ne se sent pas un seul instant, elle aussi, grisée par le vertige du succès; elle ne trouve, comme remède à sa douleur, que le suicide. Elle s'empoisonne, en jouant une scène de comédie. Une véritable artiste, surtout à ce moment-là, ne se serait pas tuée : l'amour de son art l'eût sauvée.

Plus réaliste, et plus poignant, malgré ses apparences de fantaisie légère, est *Un petit Vieux bien propre*, trois actes tirés (un peu par les cheveux) d'un roman de M. Willy (*alias* Gauthier-Villars) par M. Rossi. De la part de M. Willy, il ne fallait pas s'attendre à une pièce écrite « pour les petites filles dont on coupe le pain en tartines ». Et pourtant, l'histoire, dans son éclatante immoralité, est, en somme, très morale. Elle nous apprend, hommes de tout âge, — vieux et jeunes, mais vieux surtout, — le danger qu'il y a, pour notre bourse et pour notre cœur, à nous acoquiner de chanteuses de café-concert. Un rentier de province sur le retour s'est épris d'une pseudo-artiste de ce genre, Pimprenette de Folligny, jeune, fraîche et délurée. Il l'a suivie, vivant avec elle, partageant tous les hasards de son existence aventureuse. Très bonne fille, loin de se moquer de cette passion tardive, elle aime le « petit vieux » très sincèrement; mais, avec moins de sincérité, sans lui rien cacher, elle le trompe avec tout le monde. Le malheureux souffre; supporte tout, se ruine, et, finalement, meurt, — non de douleur, mais de la joie d'avoir gagné à la loterie... Au fond (ici l'ironiste apparaît, dans une pirouette) la douleur y était bien aussi pour quelque chose. Et tout le monde, y compris Pimprenette, pleure le pauvre bonhomme.

Pendant que les personnages pleuraient sur la scène, le public vertueux pleurait dans la salle... Voilà très certainement la première fois que nous voyons, dans une pièce de théâtre, un barbon, dupé et trompé, dont on ne rit pas, et des héros aussi peu recommandables qui nous sont « sympathiques »! Que s'est-il donc passé? Une chose bien naturelle : sans avoir eu, je suppose, l'intention de donner à leur pièce une haute portée, les auteurs, tout simplement, malgré beaucoup de conventions scéniques, ont raconté la vie... Une vie assurément pas propre, moins propre que le « petit vieux » de l'histoire, mais extrêmement pitoyable. Oui, en vérité, voilà une œuvre originale... Elle aurait pu soulever des cris d'indignation, faire pousser aux spectateurs choqués des « oh! » et des « ah! »... Il n'en a rien été. Cette pièce, qui partait pour la gaîté, très touchante, un peu naïve même, dégagée de l'esprit

mordant, étourdissant de pittoresque, de verve et d'érudition gamine dont déborde le livre qui l'a inspirée, on croyait qu'elle ferait rire seulement : bien des yeux se sont mouillés...

Et l'on n'a pas trouvé cela si ridicule!

Le néfaste et dégradant pouvoir de l'amour entre personnes de mœurs, d'intelligence et d'âge si éloignés, traité avec cette franchise tout à la fois brutale et légère, invite à de curieuses remarques. « On n'aime bien qu'une fois, c'est la première », disait La Bruyère. Un autre a répondu : « On n'aime bien qu'une seule fois, c'est la dernière. » Remy de Gourmont, rappelant, dans ses substantiels « Épilogues » du *Mercure de France*, ces deux maximes, ajoute avec raison : « Je crois plus juste de dire que l'amour de jeunesse et l'amour de maturité, et souvent d'extrême maturité, sont si différents qu'on peut à peine les comparer. Le premier est l'expansion même de la nature; dans le dernier, il entre beaucoup d'artificiel. Il semble que les civilisations précédentes l'aient très peu connu. Racan et Molière placent le terme de la vie amoureuse à quarante ans, et à cet âge un homme est déjà, pour la fille de jadis, très précoce, un vieillard qu'elle ne regarde qu'avec crainte ou avec dédain. D'autre part, la jeunesse vieillissait très vite. A vingt-cinq ans, une femme était proche du déclin. La conception de la femme de trente ans fut, dans le temps, une audace. Sans nier que cette conception des limites de l'amour soit plus naturelle et en meilleure concordance avec la logique de la reproduction, de tels extrêmes étonnent. On est surpris que l'artificiel, dont nous bénéficions, n'ait pas été découvert plus tôt. N'est-ce pas que les écrivains de jadis manquaient d'audace et se fiaient trop aux proverbes et aux chansons? On n'a peut-être observé vraiment la vie que de nos jours. »

Cela est parfaitement exact. La place considérable que les amoureux d'âge plus ou moins mûr occupent dans la littérature d'aujourd'hui — nous l'avons fait remarquer déjà, à plus d'une reprise, — est significative. Il est peu certain cependant que les subtiles réflexions de Remy de Gourmont puissent s'appliquer aux héros de MM. Willy et Rossi, si véridiques qu'ils soient. Il ne sauraient y avoir d'amour entre personnages aussi vils et de caractères aussi lâches. On peut le décorer de ce nom, qui abrite tant de choses; on ne le confondra jamais avec un sentiment qui, pour qu'il soit sincère

et partagé, exige du moins un peu d'estime mutuelle, de confiance et de beauté. Le M. Tardot et la Pimprenette du *Petit Vieux bien propre* prennent pour de l'amour je ne sais quelle attraction malsaine, liant deux êtres dénués de sens moral et voisinant l'animalité. Cela ne les empêche pas d'être, cependant, des produits très authentiques de la civilisation contemporaine, des expressions très réelles de la misère humaine.

* * *

LE THÉATRE DE TERREUR

Les petites causes engendrent les grands effets. La nécessité où se sont trouvés certains impressarios parisiens, exploitant des salles de théâtre minuscules, de composer à peu de frais des spectacles faciles et intéressants, a donné naissance à un répertoire de pièces en un acte, d'un genre très spécial.

Autrefois, les pièces en un acte étaient insignifiantes, ou gentiment anodines : comédies de salon et de paravent, saynètes aimables, levers de rideau, où l'auteur encadrait de papotages légers une apparence de sujet. Pour développer une intrigue, une demi-heure n'était vraiment pas suffisante ; ou bien il fallait y dépenser une habileté et un esprit qui n'étaient à la portée que d'auteurs, rompus au métier, comme Dumas fils, Meilhac et Halévy, ou Pailleron. Alors, on songea à quelque chose qui pût se passer de développement, et qui renfermât, dans un cadre étroit, une action assez forte pour compenser ce qu'elle aurait de rapide. Sans préparation ni psychologie, cette action ne pouvait être qu'un « fait-divers », un lambeau de réalité, pris sur le vif et produisant l'émotion instantanée d'une chose imprévue.

Ce fait-divers ne pouvait être non plus qu'un drame, pour qu'il fût vraiment intéressant... Comique, il rentrait dans le domaine de la fantaisie. Ici encore cependant, en appuyant beaucoup, en choisissant des scènes et des types un peu excentriques, on arrivait à des effets certains, à des trouvailles d'observation, amères ou « rosses », rappelant les « tranches de vie » de l'ancien Théâtre Libre. Mais la nouveauté, c'était le drame, le fait-divers violent,

prenant le spectateur à la gorge et le secouant, dans une émotion brutale.

La vogue de ce genre date d'une pièce de M. de Lorde, écrite en collaboration avec M. Charles Foley, *Au Téléphone*. Mais l'inventeur est, je crois bien, Oscar Méténier, qui avait indiqué la voie dans la *Casserole*, histoire d'assassinat dans un bar interlope, et surtout dans un autre acte intitulé *Lui!*... Une fille rentre chez elle avec un amant de rencontre, un inconnu qu'elle a raccolé au carrefour voisin. Cet homme tire soudain de sa poche des bijoux, des bagues, un collier de perles, et les montre plaisamment à cette femme, qui reconnaît avec terreur les parures dérobées sur le corps d'une demi-mondaine assassinée la veille. Le criminel, dont tous les journaux parlent et que la justice recherche, c'est *lui!* Affolée, la fille envoie quérir les agents, tandis qu'elle demeure seule, face à face avec le meurtrier, dans une angoisse indicible...

L'angoisse, la terreur, voilà les émotions favorites auxquelles s'attachent de préférence les auteurs de ce genre. Des drames comme l'*Évasion* de Villiers de l'Isle-Adam et l'*Intruse* de M. Maeterlinck, qu'on a cités à ce propos, ne sauraient être considérés comme étant de cette famille-là; une véritable étude psychologique les éclaire, et leur but n'est pas uniquement de terroriser les spectateurs et de leur donner des cauchemars. Les dramaturges du Grand-Guignol et du théâtre Mévisto ne s'inquiètent pas de psychologie. Ils se rattachent aux « véristes » italiens, fournisseurs des *Cavalleria Rusticana* et des *Pagliacci* mémorables, et peut-être est-ce à ceux-ci qu'ils doivent la source de leurs inspirations. Nous donner l'illusion d'une catastrophe, nous étreindre le cœur par la sensation d'une minute effrayante, d'un inévitable malheur, de la mort qui plane et qui s'abat, telle est leur plus chère ambition. Et il faut dire qu'ils y arrivent souvent avec un rare bonheur. Le public sort de ces spectacles le cœur oppressé; et, la nuit, il fait des rêves effrayants. C'est délicieux!... Qu'on en juge par l'exposé de quelques spécimens les plus recommandables.

L'*Angoisse* de M. Mille reconstitue, sous nos yeux, avec l'aide d'une « voyante », un crime ancien, l'assassinat d'une femme engainée dans un mortier de plâtre... On brise la gaine, et le cadavre de la victime nous apparaît. Les *Trois Masques*, de M. Charles Méré, nous font assister aux raffinements d'une vengeance corse. Une jeune fille a été séduite, et le père du séducteur s'est opposé au mariage... C'est un soir de carnaval. Le père inquiet

ne voit pas revenir son fils. Mais voici trois masques joyeux qui entrent, et demandent à boire. Ils en amènent un quatrième, qui, les yeux fermés, semble dormir d'un sommeil profond d'ivresse; on le plante sur une chaise, où il s'affale; on plaisante, on rit, on taquine le vieux bonhomme, de plus en plus inquiet... Puis, les trois gaillards sortent, bruyamment, abandonnant leur compagnon. Le père secoue le dormeur, lui enlève son masque, et reconnaît son fils... mort, — assassiné par les frères de la jeune fille séduite.

Le *Chemin de Ronde,* de M. Francheville, et l'*Étranger*, de M. Lepelletier, avaient une portée un peu plus haute, avec des visées sociales et quelque chose d'amer qui provoquaient à réfléchir. Dans le coup de fusil du petit soldat affolé, abattant la malheureuse détenue avec qui il vient de filer le parfait amour, et récompensé de sa belle action par une promotion au caporalat; dans le sacrifice du pauvre chemineau, tombant sous les balles prussiennes, victime résignée de l'égoïsme de ses bienfaiteurs, devenus ses bourreaux, il y avait autre chose que la matière d'un fait-divers poignant et rude; une mélancolie profonde se dégageait de ces deux petits drames vraiment humains. C'étaient là d'honorables exceptions. Elles n'infirment point la règle ni ce qu'elle a de caractéristique.

Je ne sais ce que durera cette littérature; mais elle mérite l'attention; et, comme sa raison d'être est de nous étonner, de plus en plus, de renouveler sans cesse nos émotions et de les « intensifier » à chaque épreuve nouvelle, il sera curieux de voir où elle s'arrêtera. Ce qu'elle a produit déjà atteste une richesse d'imagination bien faite pour surprendre. Le masque mort et la femme engainée dans du plâtre ne sont, certes, pas à dédaigner. On a trouvé mieux encore cependant. M. Max Maurey conduisit naguère les spectateurs du Grand-Guignol au fond de la mer, dans l'intérieur d'un sous-marin, en leur donnant l'illusion d'être enfermés, avec les personnages du drame (celui-ci était intitulé *En Plongée*), dans ce « cercueil de bronze »; tout le théâtre semblait dans l'eau... Tout à coup, une avarie se produisait : le sous-marin était envahi par les flots; les hommes se ruaient pour se sauver; l'instinct de conservation les mettait aux prises; ils s'accrochaient les uns aux autres, avec rage, s'étreignaient, se battaient, mouraient enfin, après la pire des agonies...

Un autre reconstituait le tremblement de terre de la Martinique, la catastrophe s'emparant des victimes en pleine fête, l'effroi de toute une ville luttant contre la mort, l'agonie atroce dans le

feu, l'asphyxie, les cendres qui brûlent, étouffent et affolent... — J'en passe, et des meilleurs!

Mais le type le plus significatif de cette littérature, — réunissant à la fois l'exemple et la critique, — c'est une pièce de MM. Scheffer et Lignereux, *La Petite Maison d'Auteuil.* Elle mettait en scène un drame de sadisme d'une façon si saisissante, et les spectateurs, partageant l'horreur et les souffrances des personnages, furent si impressionnés qu'il fallut appeler des médecins pour les soigner!... On y voyait un vieillard, après s'être amusé à enfoncer des épingles dans les bras de sa maîtresse, réclamer la joie d'être lui-même torturé... Ayant appris que, dans la chambre où il se trouve, un crime a été commis, il veut recommencer la scène et jouer le rôle de la victime; il se fait attacher dans un fauteuil, comme le malheureux qui fut égorgé; on lui introduit dans l'œil une cigarette allumée; on lui brûle les pieds avec des fers chauds; on lui taillade le visage; il hurle... Et le public de hurler avec lui... Des femmes se débattaient en proie à de violentes crises de nerfs; d'autres s'enfuyaient en criant; on ramassa un jeune homme évanoui dans le fond d'une loge... Ce fut, je crois, le plus grand succès du Grand-Guignol.

Un psychologue, comme MM. Ribot ou Féré, tireraient aisément la morale de tout ceci. Dans cette vogue d'un genre si spécial, il n'y a que la manifestation d'un phénomène connu, celui qui fait trouver à l'homme, à des degrés différents, du plaisir dans la douleur même. Spencer appelle cela : *luxury of pity.* Tous les auteurs, depuis l'antiquité, nous en offrent le témoignage; tous nous parlent de héros qui se réjouissent de leurs larmes comme d'une volupté. C'est le drame qui fait pleurer délicieusement; c'est la tristesse et la mélancolie où se complaisent les poètes et les âmes tendres, à l'âge des désespoirs charmants, — source intarissable d'émotions, à la fois si douces et si cruelles! Émotions assurément anormales, morbides, relevant, à un certain point, de la pathologie plus que de la psychologie. Plus la civilisation est avancée, plus ces anomalies du plaisir sont fréquentes et s'accusent, comme si, à mesure que l'homme se raffine, apparaissaient chez lui les instincts sauvages de son état primitif. C'est cette perversion du sentiment, ces déviations du plaisir, se complaisant tantôt dans la douleur des autres, tantôt dans sa propre douleur, physique ou morale, qui crée, d'une part, le goût de la laideur, et celui des spectacles sanglants, des combats d'animaux, et des courses de

taureaux, — comme, jadis, les jeux du cirque et le spectacle des martyrs livrés aux bêtes, — de l'autre, le sadisme et ses variétés infinies. Le plaisir malsain, ou agréablement douloureux, que procurent les ingénieuses pièces dont nous venons de passer en revue quelques spécimens, procède incontestablement de la même surexcitation émotionnelle ([1]).

Les auteurs du Grand-Guignol ne l'ignorent pas... Et, très adroitement, très malicieusement aussi, ils ont l'art de doser les émotions de leurs habitués, en reposant leurs nerfs trop tendus, en mêlant à leurs drames lugubres quelques gaudrioles, où l'esprit d'observation s'allie parfois à la bouffonnerie. Ils font même, au besoin, la propre parodie de leur genre favori, et tournent en farce ou en satire la tragédie. Je me rappelle la très plaisante histoire mise en scène par M. Élie de Bassan, sous ce titre assez transparent : *Les Opérations du Professeur Verdier*. L'action se passe dans une clinique chirurgicale. Dès le lever du rideau, on frissonne... Cela va être horrible, sans aucun doute... Le chirurgien et ses aides sont en costume de travail. Et l'ouvrage abonde justement. Il y a des malades nombreux, et de tous les mondes. Le professeur Verdier ne sait où donner du scalpel. Toute la journée, il ouvre ses contemporains... Et, il est si surmené que, parfois, dans sa hâte, il lui arrive d'oublier quelque objet dans le ventre de ses victimes... C'est ainsi qu'il a égaré une pince en or, à laquelle il tenait beaucoup, car il la considérait comme un fétiche... Coûte que coûte, il doit la retrouver! Et le voilà qui donne l'ordre à ses aides de rouvrir tous les ventres déjà refermés, et qu'il se met en devoir lui-même d'opérer à nouveau les plus distinguées de ses patientes, nobles dames, illustres demoiselles et belles artistes. Hélas! Recherches vaines! La pince n'est dans aucun de ces corps d'élite... Que faire?... Tout à coup, on la retrouve enfin... La pince était dans un sucrier!

([1]) A consulter : Féré, *Pathologie des Émotions*, et Th. Ribot, *La Psychologie des Sentiments*.

* * *

VICTORIEN SARDOU

Victorien Sardou mérite une place à part dans l'histoire de l'évolution théâtrale contemporaine. Il a touché à tous les genres; il a failli faire du « théâtre d'idées »; il a failli faire des chefs-d'œuvre; il a cotoyé le drame historique; finalement, il a été un « amuseur » — le plus grand amuseur du siècle, après Scribe. Et encore, ne savons-nous pas ce qu'il a été réellement...

Pendant de longues années, il essaya de faire croire qu'il était un auteur dramatique; et il le crut lui-même, de très bonne foi. La postérité, dont l'heure a sonné pour lui au moment même de ses plus grands succès, ne le prendra pas pour autre chose qu'un excellent homme de théâtre.

En 1865 déjà, J.-J. Weiss l'appelait « le plus étourdissant montreur de marionnettes des deux hémisphères ». Les drames et les comédies de Sardou sont des drames et des comédies pour marionnettes, en effet, — des marionnettes fort différentes de celles de M. Maeterlinck, qui ont un cerveau et qui pensent... Les personnages de Sardou n'agissent pas comme agiraient, dans la vie, logiquement, des êtres vivants, pensants et souffrants; ils ne se meuvent que pour autant que l'auteur agite les ficelles qu'il tient dans sa main, et ne font et ne disent que ce qu'il veut bien. On a démontré cela cent fois. Le succès des pièces de Sardou n'en a pas été moins vif, assurément, car elles visent à divertir le public, et le public, maintenant encore, après tant d'efforts pour le ramener à des pensées très graves, n'en demande généralement pas davantage. Que l'ambition de Sardou ne fût pas allée au delà, c'eût été parfait. Mais j'en doute. En maintes occasions, l'auteur des *Pattes de Mouche* s'est fâché tout rouge quand on a voulu borner son rôle à celui d'un adroit prestidigitateur. Il a eu tort de se fâcher. Chacune de ses œuvres a démenti ses prétentions.

Ce rôle de « montreur de marionnettes », tant qu'il s'est réduit à des pièces dont l'action imaginaire se passe dans un milieu quelconque d'aujourd'hui, bourgeois, mondain ou rustique, ne manquait pas de charme. L'exercice de prestidigitation, les lettres et objets divers escamotés sous les yeux des spectateurs éblouis, l'ingénieux quiproquo qui brouillait un instant les ficelles et nous

tenait haletant, jusqu'au moment où, sur un geste cabalistique de l'opérateur, l'imbroglio cessait comme par enchantement, tout cela pouvait s'excuser, se justifier même, comme se justifie tout divertissement honnête et permis... Il ne fallait chercher là ni sérieuse observation, ni étude psychologique, ni trace d'art quelconque, en dehors de l'habileté que peut avoir un bon praticien à exécuter un ouvrage difficile. Même dans ses pièces les plus tragiques, comme *Fédora*, ou comme l'*Espionne*, on n'était jamais vraiment ému, parce que les événements, en apparence émouvants et terribles auxquels elles nous faisaient assister, dépendaient trop visiblement du caprice de l'auteur et du fil qu'il tenait entre ses doigts. Le fil apparu, toute illusion s'evanouissait. Mais, en tout cas, nous étions amusés et distraits, cela est bien certain.

Cependant, Sardou s'avisa de transporter la matière de ses amusements en d'autres milieux, à d'autres époques, non plus imaginés par lui, mais bien réels, à des époques déterminées de l'histoire, en des milieux exactement et fidèlement reproduits. Car Sardou, homme de théâtre, sinon auteur dramatique, fut curieux de tout ce qui donne au théâtre du brillant et du pittoresque, curieux de la mise en scène, du décor, de la bimbeloterie, de la verroterie et du colifichet. C'était un chercheur, un fureteur, un collectionneur de jolies choses anciennes. Jamais, certes, notre monotone vie intérieure d'aujourd'hui ne saurait égaler l'éclat décoratif de la vie d'autrefois. Sardou, en furetant dans les vieux livres, découvrit que, dans cette vie d'autrefois si agréablement bariolée, des actions étranges et formidables s'étaient passées. Il vit tout le parti, le double parti, qu'il pourrait tirer de ce monde et de ces milieux, en habillant ses marionnettes avec les beaux costumes de ces temps lointains, en leur donnant des noms historiques ronflants, et en leur faisant faire et dire des choses à peu près d'accord avec celles que faisaient et disaient les hommes d'alors. De là cette longue série de pièces « à spectacle », *Patrie, Gismonda, Théodora, La Tosca, La Sorcière*, et enfin *L'Affaire des Poisons*. Il y a aussi la *Haine*, — un accident, où Sardou rencontra, comme par hasard, une grande idée et où son habileté frisa le génie. Mais ce fut court. La *Haine*, d'ailleurs, n'obtint, cela va sans dire, qu'un succès d'estime : ce n'était pas du vrai Sardou, le Sardou que l'on connaissait, que l'on aimait. En d'autres drames également, parfois des éclairs jaillissent, des situations admirables s'ébauchent, où l'on s'attend à voir apparaître le conflit poignant de passions véritables... Ainsi dans

quelques scènes de *Patrie* et de la *Sorcière*, notamment. Par malheur, ce ne sont que des ébauches, et la vie attendue disparaît bientôt avec l'émotion sincère, dans l'ingéniosité trop évidente du metteur en scène à la recherche de l'effet.

Dans tout cela, incontestablement, les yeux et les oreilles sont séduits par l'appareil décoratif, l'animation factice, les grands noms et les grandes phrases. Nous savons que l'auteur — il nous l'a dit — a puisé les éléments de ses drames aux sources les plus incontestées; il a rassemblé les documents authentiques; il a reconstitué le siècle et le pays — Byzance, le Bas-Empire, l'Inquisition espagnole, la Cour de Napoléon et le siècle de Louis XIV — avec la patience d'un archéologue et d'un érudit; aucun bibelot, aucun détail de mœurs, de costume ou de cérémonial, aucune allusion à des faits connus ne saurait être mis en doute, ou paraître suspect; et rien n'est omis non plus des témoignages du temps; l'atmosphère dont il a entouré l'aventure qu'il nous conte est composée d'une mosaïque infiniment diverse de petites circonstances, de petits mots, de petits gestes, de petits personnages, parfaitement véridiques, dont il semble que doive surgir, comme une évocation éclatante, la vie recréée... Et nous en avons, un moment, l'illusion, en effet... Seulement, si, de votre côté, vous vous avisez de contrôler les sources où Sardou a puisé: si vous êtes désireux d'étudier à votre tour les documents et les témoignages qu'il a mis en œuvre, et de rechercher l'histoire qu'il s'est proposé de reconstituer sur la scène, pour notre plaisir, vous vous apercevez aussitôt, non sans une cruelle déception, du rapetissement que la vérité a subi en passant par les mains de celui-là même qui nous avait promis de la faire revivre à nos yeux. Alexandre Dumas père empruntait, lui aussi, à l'histoire le cadre et les personnages de ses drames; mais il n'avait garde de prétendre à l'érudition et à la fidélité; dans ce cadre léger il jetait sa fantaisie et sa verve, et ne s'inquiétait pas de nous instruire. Sardou n'est pas moins adroit peut-être, mais il est beaucoup plus compassé; en voulant respecter ses modèles, il les trahit assez misérablement.

L'*Affaire des Poisons*, sa dernière pièce, — son chant du cygne, — qualifiée avec orgueil: « drame historique », n'est qu'un mélodrame, fort ingénu. Comment, d'une des plus formidables crises morales d'un siècle, l'auteur a-t-il pu se résoudre, ou a-t-il réussi à ne tirer qu'une aventure pareille à toutes celles dont, traditionnellement, le mélodrame, pendant si longtemps, s'est réjoui : un brave joyeux

drille s'attachant à faire triompher l'innocence d'une victime persécutée ? Voilà ce qui paraît déconcertant. Eh quoi ! c'est à cela seulement que se réduit cet effroyable amas de hontes et de turpitudes qui, pendant près de dix ans, fit trembler la France !... Et pourtant, quel vaste champ de tragique émotion ! La plus haute noblesse, convaincue des attentats les plus odieux ; les sorcières et les empoisonneuses exerçant, presque au grand jour, leur ignoble métier ; la maîtresse officielle du Roi, Mme de Montespan, participant à ces forfaits, menaçant la vie du monarque, se livrant aux épouvantables pratiques des messes noires, des « messes sur le ventre », qu'ensanglantait le sacrifice de centaines d'enfants, égorgés sur des autels sacrilèges ; les moindres rivalités d'ambition et d'amour se dénouant par l'assassinat ; plus de trois cents arrestations ; cent quarante-deux accusés comparaissant devant les juges de la « Chambre ardente », instituée expressément pour instruire ces crimes ; trente-six coupables suppliciés et torturés et le reste condamné à une mort moins cruelle ; puis, devant les révélations sans cesse accumulées, qui montaient jusqu'au pied du trône, Louis XIV, jetant un voile sur tant de crimes, étouffés ou punis... Il faut lire ce « drame des poisons » dans le livre que lui a consacré, d'après les archives de la Bastille et les documents les plus indiscutables, M. Funck-Brentano. Nul romancier, eût-il l'imagination d'un Edgar Poë, n'oserait rêver plus palpitant tissu d'horreurs .. C'est de ce livre que Sardou s'est inspiré ; et il a puisé aux mêmes sources... Le croirait-on ?... Mais ne faut-il pas louer Sardou — ainsi qu'on l'a fait, du reste, en de graves Revues — pour avoir trouvé moyen de nous « amuser » avec un pareil sujet, au lieu de nous faire frémir ? « Il a respecté les convenances et fait la pièce la plus agréable à voir. » Le jugement est de M. René Doumic. Je vous assure, il n'est pas ironique. Mais quel blâme vaudrait cet éloge-là ?

Dans la pièce, cependant, aucun détail essentiel de ce tableau des mœurs démoniaques qui souillèrent le règne glorieux du Roi-Soleil et nous en découvrent les mystères sauvages, n'est passé sous silence. L'« Affaire », la fameuse Affaire (car la France en compte plus d'une, décidément, dans son histoire judiciaire), s'y reconnaît, en ses traits le plus caractéristiques, avec ses principaux acteurs et ses principaux incidents. Sardou, ne pouvant nous la donner tout entière, a choisi, émondé, arrangé, comme il convenait. Mais telle était son esthétique, telle était son habileté, que la Vérité, rendue invraisemblable par tant de précautions, au lieu de nous apparaître, après ce

travail d'arrangement, synthétisée, flagrante, grandie presque, se trouve, au contraire, subitement ramenée à l'intérêt d'une simple anecdote, d'un épisode romanesque effrayant, à l'usage des familles qui redoutent les cauchemars. Ainsi avait fait, jadis, — il y a plus de trois quarts de siècle, — le bon Scribe, écrivant bravement un opéra-comique sur le sujet non moins sombre de la *Marquise de Brinvilliers*, livré à la verve de musiciens qui s'en partagèrent la partition : Boïeldieu, Auber, Berton, Carafa, Cherubini, Paër et Blangini. La terrible marquise n'avait plus rien de redoutable; criminelle par amour, elle restait sympathique, et l'on pleurait sur son sort, en rythmes valseurs.

Sardou se devait à lui-même, comme il devait aux traditions, de corser cette leçon d'histoire criminelle mise à la portée des gens du monde, d'une sorte d'affabulation légère, qui en reliât les différentes parties les unes aux autres et la rendît aimable. L'innocence persécutée des bons vieux mélodrames d'antan en devait être, fatalement, le thème essentiel. Un personnage fictif, emprunté au magasin d'accessoires, la mène avec la sûreté d'un métier à toute épreuve, — sorte de « guide » verbeux et agité, conduisant les touristes voyageurs dans le dédale des événements, expliquant l'aventure et en tirant la moralité. Ce personnage, c'est l'Abbé Griffart, frère de d'Artagnan et de Figaro, type consacré, jovial, frondeur et audacieux, toujours content, jamais malade, luttant contre tous les obstacles, tenant tête aux forts, prodiguant sa malice et son esprit, — bref, résolvant les problèmes les plus difficiles et allant gaillardement à travers tout, comme tout bon Français de théâtre... C'est lui, en réalité, le héros du drame. L' « Affaire des Poisons » n'est plus qu'un cadre à sa bonne humeur et à son héroïsme, un prétexte heureux que lui fournit le dramaturge de venger le crime et de sauver la vertu. Nous nous demandons même pourquoi, cela étant, Sardou n'a pas intitulé sa pièce, tout simplement : *Le Bon Abbé*.

Mais Sardou n'aurait eu garde de se priver d'un bénéfice qui toujours compensa ses efforts : l'actualité. La mode était en France, des grandes « affaires », des procès sensationnels, et toutes les sympathies allaient à la police, publique ou privée, et aux malfaiteurs de toute marque. Le théâtre et le roman nous avaient appris à connaître — et à aimer — Sherlock Holmès, Arsène Lupin et Rafles... Pourquoi Sardou n'aurait-il pas choisi ce moment pour nous présenter l'Abbé Griffart, création de son fécond cerveau,

âme populaire d'un procès fameux, tenant dans sa main les fils des intrigues les plus obscures, comme Sardou tient dans la sienne les fils de ses fantoches? Griffart, c'est la conscience publique, l'honnêteté, le bon sens — et bien plus encore : « le livre aujourd'hui, la presse demain ». En somme, un symbole. Sardou dramaturge symbolique, qui se fût jamais douté de cela?

Sommes-nous bien sûrs, même, que, dans l'ardent réquisitoire que prononce le héros, au quatrième acte de la pièce, contre la « raison d'État », qui sacrifie des innocents à l'intérêt de personnages plus puissants, Sardou n'ait pas eu l'intention, très courageuse, d'étendre la portée de sa pièce un peu au delà de « l'Affaire des poisons », jusqu'à l'autre « Affaire », toute contemporaine, à laquelle l'éloquence du bonhomme pourrait fort bien s'appliquer aussi?... L'auteur de *Rabagas* a dû certainement y penser.

Abbé de cour, gazetier, reporter, digne émule de Passe-Partout, ce Griffart est le plus amusant des fantoches — amusant comme le drame lui-même — et le plus séduisant des Ambidextres, enfin réhabilités par la grâce de Sardou. Une fois de plus, on ne peut que s'émerveiller de l'incomparable dextérité du dramaturge qui, d'un coup de sa baguette magique, transformait ainsi en azur, par la seule présence d'un personnage si profondément irréel, tant de réalité fougueuse. Le cœur est satisfait; on respire; on se sent meilleur... Ah! ce n'est pas sans raison que Sardou a terminé son mélodrame, comme Racine termine sa *Bérénice*, par une simple interjection... « Hélas! » s'écrie Antiochus. « Ouf! » soupire l'abbé Griffart. C'est d'ailleurs, hâtons-nous de le dire, la seule ressemblance que l'*Affaire des Poisons* ait avec *Bérénice*, et la seule aussi par quoi Victorien Sardou se rapproche de Racine.

IV.

LE THÉATRE DES POÈTES

La renaissance inattendue des théâtres poétiques en vers, au début du XXe siècle, à une époque qui semblait si réfractaire à la poésie, n'est pas une des moindres singularités du mouvement littéraire de ces trente dernières années. On ne peut l'expliquer que par une réaction contre le réalisme à outrance, le pessimisme, le désenchantement des études de mœurs où s'était complu le théâtre pendant si longtemps, et aussi contre la frivolité des pièces dites « parisiennes », exposant l'inévitable adultère dans le traditionnel salon Louis XV. Presque en même temps nous avons vu ressusciter la tragédie classique du XVIIe siècle et la tragédie lyrique du XVIIIe; on s'est pris soudain d'amour pour un tas de choses désuètes, très belles assurément, mais dont l'extrême simplicité est aux antipodes des complications, des obscurités et des tarabiscotages où l'art de cette époque était en train de s'enlizer. Quel étrange revirement! Dès lors, on ne jure que par Gluck, Rameau, Racine et Corneille; les grands tragiques grecs et les grands comiques latins sont à tous les chevets, et il n'y a pas un dramaturge qui ne songe à les égaler. Les ruines des théâtres antiques en plein air sont devenues les véritables sanctuaires du mouvement théâtral. Les tragédies, adaptées ou imitées des chefs-d'œuvre consacrés pleuvent comme manne au désert; de nouveaux Eschyles, des Euripides insoupçonnés, des Sophocles providentiels surgissent de toutes parts. On a mis en pièces tout Aristophane; on s'est attaqué à Plaute et à Térence; on a même tiré de leur tombe des morts moins anciens, Gœthe, Schiller, Alfieri. Mis en appétit, les néo-tragiques en sont arrivés bientôt à chercher

des sujets dans leur propre fonds. Après les *Prométhée*, les *Alkestis*, les *Électre* et les *Saül*, voici venir — ou revenir — les *Hypatie*, les *Velléda*, les *Polyphème*. Et, en même temps aussi, a reparu l'opérette, habillée à l'antique, pour laquelle les esprits les plus graves comme les plus joyeux n'ont pas dédaigné de travailler, — tel le *Mariage de Télémaque*, de Jules Lemaître, faisant suite au *Bon Juge* et aux *Travaux d'Hercule*, pâles souvenirs de la *Belle Hélène* et d'*Orphée aux Enfers*.

Ce mouvement, si imprévu, avait été précédé cependant d'une silencieuse et lente préparation, comme si Apollon eût voulu laisser aux poètes le temps de créer des œuvres, méditées et mûries, et de les bien armer, avant de leur permettre de livrer bataille... Car ç'a été une vraie bataille contre le prosaïsme et l'indifférence hostile du public. Après tant de défaites passées, il y avait une revanche à prendre : se faire pardonner tant de médiocres poètes ! Où Ponsard avait échoué, d'autres ne risquaient-ils pas de se perdre également? Aussi, le soir où Henri de Bornier fit jouer sa *Fille de Roland* fut-il un soir glorieux pour les combattants; ce fut leur première victoire : on peut dire que la partie était gagnée d'avance.

Et puis, on avait été injuste, pendant trop longtemps, envers la tragédie. On s'en était moqué cruellement... Elle méditait une vengeance. L'instrument de cette vengeance fut le vicomte Henri de Bornier. L'inoffensif vieillard accablait, en tremblant, le concierge de la Comédie-Française de manuscrits, qu'on ne lisait jamais. Mais le pauvre homme était, heureusement pour lui, tenace. Pour s'en débarrasser, on avait eu l'idée de lui commander des à-propos en vers pour les anniversaires de Racine et de Corneille. Pendant qu'il s'occuperait de cela, il n'écrirait pas de tragédies. Vain espoir! Henri de Bornier rimait les à-propos et continuait tout de même à perpétrer des tragédies. Alors, la Comédie-Française prit une grave détermination : elle décida de jouer la *Fille de Roland*; comme cela, pensait-elle, il n'en serait plus jamais question. Hélas ! la *Fille de Roland* alla aux nues. On aurait dû se méfier. Il y avait dans cette pièce redoutée quelque chose qui devait toucher les fibres les plus sensibles du public parisien. C'était l'histoire d'un traître, mêlée à une histoire d'amour. C'était vaguement, en germe, l'Affaire, — vingt ans avant ! Après le malheur d'une femme abandonnée, rien n'a jamais fait vibrer le cœur d'un Français comme la vue d'un courageux chevalier et, par opposition, celle d'un espion. Dans la *Fille de Roland*, tous ces éléments se trou-

vaient réunis : l'odieux Ganelon, le vaillant Gérald et l'infortunée Berthe. On assistait au conflit de l'honneur et de l'infamie, avec, comme dénouement, le sacrifice de l'amour. Quel sujet national! L'auteur l'avait traité, il faut le reconnaître, non sans talent. C'était de l'excellente rhétorique.

Mais il n'y avait point là que de la rhétorique. Il y avait, allumée soudain par on ne sait quel foyer intérieur, la flamme d'une véritable inspiration. Il est des poètes dont elle n'anima jamais le labeur opiniâtre et froid. Il en est qu'elle visita, un jour, par le hasard ou la force des événements. Ainsi advint-il à Henri de Bornier, le jour où il écrivit la *Fille de Roland*. C'était un honnête écrivain, bibliothécaire soigneux et diligent, né, d'une famille noble, dans un vieux manoir, merveilleux endroit pour lire les chansons de gestes et les poèmes chevaleresques de l'ancienne France. L'enfance de Henri de Bornier s'en était délectée. Les vieilles épopées avaient été la nourriture habituelle de son esprit. Sur leur modèle, il composait des drames et des poèmes, qu'on lisait rarement, que l'on ne représentait guère. Tout à coup, au lendemain des désastres de 1870, la vision de Roland, du Roland de Ronceveaux, surgit à ses yeux... La douleur du Français devant les malheurs de sa patrie, l'impatience d'un avenir où tant de honte serait effacée dictèrent à son imagination et à son cœur un drame vibrant d'enthousiasme. Ce talent correct s'était élevé, par la seule puissance d'une émotion sincère, presque au génie. *Facit indignatio versus*. Ce rimeur était devenu un vrai poète. « En entendant sa *Chanson des Épées*, a dit un critique de cette époque, la génération qui avait vu ses drapeaux livrés, ses villes envahies et sa patrie démembrée, cette génération releva la tête, comme à l'appel d'un clairon sonnant l'espérance. »

Mais le patriotisme ne suffirait pas, seul, à faire vivre une œuvre au delà des circonstances qui l'ont fait naître si elle n'avait, pour braver le temps, des qualités plus solides. La *Fille de Roland* a ces qualités, que n'eurent point les autres pièces de Henri de Bornier. L'abondance des images, le grand élan, les ailes qu'un Victor Hugo aurait pu y mettre lui font défaut; mais les études, la science, l'érudition de l'auteur, tout ce qu'il avait amassé pendant de longues années sans but déterminé, lui vint en aide ici tout naturellement. Et ainsi ce drame, qui visait à être surtout un cri, un *sursum corda* de la patrie française, fut une invocation remarquablement intelligente de l'esprit et des temps chevaleresques, de

ce mysticisme qui liait alors les âmes entre elles dans une sorte de groupement compact où le sacrifice volontaire de l'individu à la collectivité dominait toute autre pensée. Jamais encore une œuvre d'art n'avait interprété avec tant de justesse, de grandeur et de vérité cette sombre époque, ne l'avait fait revivre si exactement et si complètement, par une sorte de pénétration où le poète et l'historien avaient une part égale. Henri de Bornier, dans son âme de croyant, comprit et rendit avec une saisissante fidélité le caractère religieux de l'héroïsme chevaleresque, qui mettait Dieu au-dessus des intérêts de chacun et créait entre tous les membres du groupe féodal une étroite et indissoluble solidarité. Jules Lemaître a fait remarquer à ce propos combien grande est la différence qui sépare les héros homériques, qui ignoraient cette grande vertu, l'honneur, des héros de la Chevalerie : « Jamais un personnage de la vieille *Chanson de Roland* n'avouera qu'il a peur, car il se sentirait diminué par là; ce serait avouer que l'âme est moins forte que la chair, et qu'il y a des mouvements de ce « corps de mort » dont on n'est pas responsable. Ils ne l'admettent pas, ils n'y consentent point. Ces grands enfants sont d'admirables idéalistes. Ils mépriseraient les guerriers d'Homère, dont « les genoux se rompent de peur » et qui le confessent en gémissant. La conduite d'Achille se retirant sous sa tente, conduite qui afflige les Achéens, mais ne leur paraît pas criminelle, serait abominable aux yeux de Roland ou du duc Nayme. » La trahison n'est pas un crime, mais un péché; être fidèle à l'empereur, c'est être fidèle à Dieu.

Voilà ce que Henri de Bornier traduisit dans son drame avec une mâle vigueur et une noble conviction. Même aujourd'hui, l'œuvre est restée éloquente; elle n'a point perdu toute sa beauté; le public sceptique lui-même y est sensible. Et, malgré ses grands défauts, elle marque une date dans l'évolution du théâtre français. C'est à lui, bien certainement, que nous devons la renaissance de la tragédie. que l'on avait crue morte, et de la pièce en vers, qui, plus libre, ne tarda pas à prendre son vol, à son tour.

La résurrection s'est faite peu à peu, intelligemment. D'abord, on piétina sur place, on voulut refaire ce qui avait été fait; on pasticha les auteurs consacrés. C'était se perdre inévitablement. Recommencer les classiques du XVIIe siècle était une entreprise aussi folle que de recommencer les néo-classiques de 1830, qui avaient tué la tragédie sous leur propre ridicule. En prêtant aux héros des légendes grecques et romaines le langage et les manières

du « grand siècle », Racine imprimait à son théâtre une force personnelle, un caractère de sincérité qui en assuraient la vitalité. L'imiter n'était point possible. C'est ce qu'on a compris. Et l'on a fini par suivre la seule méthode rationnelle : remonter aux sources mêmes, se pénétrer des grands tragiques anciens, traduire les passions humaines, comme ils l'avaient fait, dans leur éléments éternels, et ne leur emprunter que le décor. Encore, en se bornant à ces simples données, a-t-il été bien difficile d'éviter la copie servile et le banal pastiche. Je ne sais si l'on trouverait, parmi la production considérable de nos néo-classiques contemporains, une pièce qui, avec parfois beaucoup de mérite, soit autre chose que cela. Mais du moins ces respectueuses imitations se sont-elles gardées de la caricature.

En tout cas, il me paraît curieux de noter ici l'avis qu'exprimait à ce sujet, il y a plus de trente ans, dans ses feuilletons dramatiques, Émile Zola : « La tragédie, disait-il, est une formule de courtisans et de rhétoriciens, d'un équilibre parfait, dont nous ne pouvons prendre ni la langue ni les procédés. Mais il faut lui emprunter sa hautaine simplicité, son dédain des intrigues compliquées, son analyse continue des personnages. J'imagine une pièce moderne ainsi faite : un grand fait simple, se développant grâce à la seule étude logique des passions et des caractères. Je sens confusément que l'avenir est là. Seulement, il s'agit de réaliser l'avenir. »

Le chef du naturalisme prédisant l'avenir du théâtre tragique, c'est assez piquant. Et il ajoutait encore : « Je ne défends point la tragédie, mais le principe m'en paraît uniquement un point de départ excellent pour un auteur dramatique qui voudrait tenter le naturalisme au théâtre .» Émile Zola était bon prophète. Plus d'un dans la suite — Paul Hervieu, entre autres — devait mettre en pratique sa théorie.

*
* *

En même temps que la tragédie retrouvait quelque chose de son ancienne splendeur, la pièce en vers — drame ou comédie — prenait son vol sur les ailes de la divine fantaisie. Elle naquit du drame romantique, qu'elle a continué, en lui apportant des grâces de renouveau. Victor Hugo fut son Dieu et Edmond Rostand son prophète. Mais ces diverses formes du théâtre poétique, tragédie,

drame et fantaisie, n'eussent pas vécu longtemps si elles n'avaient eu l'heureuse fortune de trouver, bien à point, toute une pléiade d'artistes envoyés du ciel à leur secours, je ne sais par quelle providence tutélaire, pour les faire entendre et les faire admirer. Entre tous, il faut nommer Sarah Bernhardt. Pendant près d'un demi-siècle, elle a été non seulement l'interprète incomparable du théâtre classique et du théâtre romantique, mais aussi, et davantage encore, la Muse, l'inspiratrice des poètes. Elle a donné l'essor à une infinité d'œuvres, souvent admirables, et la renommée à toute une pléiade de rimeurs, les uns illustres maintenant, d'autres, plus modestes, qui, sans elle, n'eussent probablement jamais connu, ne fût-ce qu'un soir, les joies du succès. Ce qu'il y a d'extraordinaire et de miraculeux, c'est que cette grande artiste, qui répandit autour d'elle la jeunesse, fut, elle-même, une sorte d'incarnation de la jeunesse de l'art. Elle avait beau vieillir, — croyait-on, — elle défiait le Temps, et restait perpétuellement égale à elle-même. Et elle avait conscience de sa force, conscience de l'étonnante illusion, qu'elle créait autour d'elle, dans tous ses rôles, ne craignant pas, même, en ses dernières années, de représenter des femmes jeunes et belles, comme la *Dame aux Camélias*, qui fut, jusqu'à la fin, son triomphe, et, dans les pièces nouvelles, choisissant de préférence des rôles « travestis », d'amoureux ardents et gracieux.

Un critique, qui est en même temps un dramaturge vigoureux, M. Gustave Van Zype, a appelé cela, très justement, un « prodige ». Il y a tant de petits prodiges, de faux prodiges, dans le monde des arts; mais celui-ci fut un prodige bien authentique. Le prodige, c'est l'énergie, l'activité, la volonté de cette femme qui, pendant tant d'années, fut la personnification la plus caractéristique de la scène dramatique française, la plus élevée, la plus lyrique, celle qui défend et fait triompher, contre la bassesse du goût public, les droits de la poésie; le prodige, c'est l'atmosphère d'illusion que cette artiste a réussi à créer et qu'elle réussit à conserver intacte autour d'elle. Et, à ce propos, notre confrère exprimait une idée tout à fait charmante, dans les termes les plus heureux : « Il est, disait-il, des hommes de quarante-cinq et cinquante ans qui ont vu jouer la *Dame aux Camélias* lorsqu'ils en avaient quinze. Sarah était déjà célèbre; et le spectacle d'alors est demeuré parmi les plus nets de leurs souvenirs très lointains, des souvenirs de leur jeunesse à eux. Presque tout ce qu'ils virent en ce temps-là est effacé; tout ce qui rappelle leur adolescence a vieilli comme

eux-mêmes. Rien de ce qu'ils aimèrent alors ne peut revivre. Ils connaissent déjà la mélancolie du passé irrévocablement évanoui. Et quand ils revoient jouer une des œuvres par lesquelles s'éveillèrent leurs sensations et leurs pensées, ils voient des visages nouveaux et qui toujours leur paraissent plus pâles que ceux de jadis. Les jeunes femmes dont la beauté et le talent personnifièrent à leurs yeux, à l'heure où ils les découvraient, la passion, l'amour, la vie, ont disparu, mortes ou flétries et fatiguées. Le temps, le temps implacable a passé. La jeunesse a changé de visage et de voix. Et voici que, tout à coup, l'une des héroïnes de jadis réapparaît, semblable — ou presque — à ce qu'elle était. C'est elle, en tout cas, c'est bien elle; c'est le même visage à peine modifié, c'est la même voix, ce sont les mêmes accents de passion, c'est la même âme. Les mots reprennent la même couleur. Le temps n'a point été aussi destructeur qu'on le croyait. Une volonté lui résiste, peut le vaincre. Le passé radieux n'est point mort. Nous sommes jeunes encore, puisque la femme que nous admirions à quinze ans peut encore représenter l'amour. »

On ne saurait démontrer plus délicatement la souveraine puissance de l'art.

L'*Aiglon* et la *Samaritaine*, d'Edmond Rostand, les *Bouffons*, de M. Zamacoïs, la *Sainte Thérèse*, de Catulle Mendès, de multiples *Jeanne d'Arc* et de non moins innombrables inconnues, durent une large part de leur gloire, parfois légère, à cette impérissable artiste. Victorien Sardou lui dut même la sienne, en grande partie. Que d'héroïnes elle incarna, belles, virginales ou dépravées! Et que de héros, non moins jeunes et beaux, dont elle prit la figure! Mais son audace ne lui réussit pas toujours. Un jour elle voulut être le prince Charmant, le joli prince de la légende. MM. Jean Richepin et Henri Cain avaient rimé, à son intention, en quatorze tableaux, l'histoire féerique de la *Belle au Bois dormant*. Hélas! malgré toute l'adresse d'un art qui bravait les hivers, les bras et les poumons de ce prince Charmant parurent un peu faibles pour la lourde tâche qu'ils s'étaient imposée de réveiller la princesse endormie. Le Dragon qui garde le Château enchanté et les ondines du lac des Désespérances auraient eu vite raison de ce nouveau Siegfried s'ils n'avaient su qu'il s'appelait Sarah et que tout devait se soumettre à ce nom magnifique. C'est dommage, car l'œuvre, fléchissante vers la fin, comme le héros, dans une succession encombrante de « tableaux

féeriques », de hors-d'œuvre, de chants et de danses, où s'efface le verbe du poète, était pourtant vraiment jolie.

Le vieux conte enfantin du bon Perrault avait tenté souvent poètes et musiciens. Garafa en fit un opéra, Hérold un ballet, Charles Lecocq une opérette, Litolff une opérette-féerie, M. Silver un opéra-féerie, Garrand une féerie tout court, M. Métivet une pièce d'ombres, et, plus récemment, M. Paul Gilson, avec l'aide de M. Pol de Mont, un drame lyrique. Depuis la vieille légende d'Épiménide, transportée jusqu'en Amérique, où elle est devenue la populaire histoire de Rip et celle des « Sept dormans », contée par l'auteur de la *Légende dorée*, les aventures de personnages endormis semblent avoir exercé sur l'imagination des dramaturges une attraction particulière, dont ceux-ci, il est vrai, se sont rarement bien trouvés : ils endormaient leur héros ou leur héroïne, et leur public en même temps. Les uns, croyant être naïfs, l'ont été sans grâce et sans esprit ; les autres ont voulu trop expliquer.

C'est un peu la maladie de ce siècle, sceptique et savant, de chercher en tout un sens symbolique. La recherche n'était point difficile en ce qui concerne les contes et les légendes populaires, transmis d'âge en âge et de peuple à peuple, dans leur forme rudimentaire, à laquelle chaque siècle ajouta quelque détail caractéristique. On eût fort étonné le bon Perrault si on lui avait dit que *Peau d'Ane, Barbe-Bleue, Cendrillon*, le *Petit Chaperon rouge*, la *Belle au Bois dormant*, étaient, au fond, de petits drames cosmiques, très simples, dont les acteurs ne sont autres que le soleil, l'aurore, le nuage, l'ouragan, la nuit, l'hiver, le printemps, etc... Pour qu'ils fussent mieux compris, la tradition populaire donna à ces acteurs la figure et le langage humains. La Belle endormie, n'est-ce-pas la disparition momentanée de la lumière, ou l'engourdissement de la terre pendant la saison froide; le retour du soleil et la joie féconde qu'il répand dans l'univers; la victoire définitive de l'astre du jour sur la nuit, du printemps sur l'hiver? En d'autres légendes, dont le sens est pareil, la Belle endormie s'appelle Perséphone, Proserpine, Brunhilde, Eurydice. La princesse du conte des fées, piquée par un fuseau, puis délivrée par le prince Charmant, est sœur d'Eurydice, mordue par un serpent et tirée des enfers par Orphée, de Brunhilde, blessée par une épine et réveillée par Siegfried, et de bien d'autres encore.

A côté du conte, la chanson populaire elle-même fit une place à

l'antique légende. Une vieille chanson de l'ouest de la France s'exprime ainsi :

Quand j'étais chez mon père,
Guenillon,
Petite jeune fille,
Il m'envoyait au bois,
Guenillon,
Pour cueillir la nouzille.
Ah ! ah ! ah ! ah !
Guenillon,
Saute en ta guenille.

Il m'envoyait au bois
Pour cueillir la nouzille.
Le bois était trop haut,
La belle trop petite...

Le bois était trop haut,
La belle trop petite.
Elle se mit en main
Une tant verte épine...

Elle se mit en main
Une tant verte épine.
A la douleur du doigt
La bell' s'est endormie.

A la douleur du doigt
La bell' s'est endormie.
Et au chemin passa
Trois cavaliers bons drilles...

Le premier des trois
Dit : Je vois une fille.
Le second des trois
Dit : Elle est endormie.

Le second des trois, guenillon,
Dit : Elle est endormie.
Et le dernier des trois, guenillon,
Dit : Elle sera ma mie.
Ah ! ah ! ah ! ah !
Guenillon,
Saute en ta guenille !

La *Princesse Rayon-de-Soleil*, drame lyrique de MM. De Mont et Gilson, jouée à Bruxelles, à la Monnaie, était une autre variante encore de la légende populaire, une légende fortement germanisée, chargée de fantastique obscur et de personnages changés en bêtes. Or, il est piquant de faire remarquer que, par un point, elle ressemblait fort à l'adaptation très libre et très personnelle de MM. Richepin et Cain. M. Pol de Mont raccourcissait le sommeil de sa princesse; il le réduisait à une vingtaine d'années, par respect pour la vraisemblance. Une ancienne variante populaire le réduisait même à sept ans. MM. Richepin et Cain conservent les cent ans; mais leur Landry, au réveil de la belle, n'est plus le même; son âme, restée amoureuse à travers l'espace, a passé dans un autre corps, par l'effet d'une métempsycose dont les poètes seuls ont le secret.

La version de MM. Richepin et Cain, allongée en vue du spectacle, sans l'épisode final de la belle-mère ogresse, ajouté par Perrault, a recueilli les variantes diverses et les a amalgamées ingénieusement. Le rôle des adaptateurs, c'est d'avoir traduit le symbole, de l'avoir souligné et expliqué, parfois non sans tarabiscotage, au lieu de lui permettre de se dégager tout seul de l'histoire. Nous ne sommes plus assez naïfs pour accepter une légende toute nue et pour en savourer la charme : il faut qu'on nous la dissèque. Les auteurs de la nouvelle *Belle au Bois dormant* ne s'en sont pas fait faute, et ils sont bien excusables; nous y avons gagné quelques beaux vers, magnifiant en langage imagé d'étincelants lieux communs, et corsant cette légende ancienne, si gentiment ingénue, du chevalier Printemps réveillant la princesse Soleil, d'une autre signification encore, familière aux poètes d'à présent et par eux souvent exprimée : l'Amour plus fort que la Mort.

On devine ce que pouvait être, sous la plume de M. Richepin, le développement de ce thème généreux, l'éloge de l'Amour et l'éloge du Poète. Ils remplissent tout un tableau, un des plus heureux, celui où Landry rencontre la petite princesse et lui jure, au seuil même de la mort, une foi éternelle. Celui qui le précède n'est pas moins délicieux, et nous dirions qu'il est vraiment original si nous n'y trouvions un souvenir assez précis de M. Maurice Maeterlinck et de ses princesses coutumières, esclaves de vagues bourreaux, en de vieux châteaux sans issue. La petite princesse et ses amies y consultent leur cœur inquiet, et rien n'est plus exquis que ce gentil babil d'innocentes que tourmente l'éveil de leurs seize ans, tandis

que l'héroïne, plus audacieuse, gravit les degrés de l'échelle — symbolique — du haut de laquelle lui apparaîtront la lumière et la liberté. Et voyez combien nous avons fait du chemin depuis le temps des légendes ! Ces ingénues ont, pour s'exprimer, des termes qui rempliraient de joie l'éditeur Lemerre : elles nous entretiennent de « leur avril qui meurt », du « mot de grand mystère », de « l'essor qu'elles rêvaient »... Je ne sais si c'est bien là le langage d'âmes qui s'ignorent ; mais ce dont je ne puis douter, c'est que ces âmes-là étaient mûres pour l'Académie française, — et qu'elles y sont entrées, en effet.

L'expérience, assez malheureuse, qu'avait tentée Sarah Bernhardt en incarnant le prince Charmant, par pur dévouement aux lettres françaises, lui réussit moins encore avec la *Courtisane de Corinthe*. Celle-ci n'avait pas l'excuse d'être signée du nom d'un poète-académicien. Elle était de deux auteurs plutôt folâtres, MM. Carré et Bilhaud, souvent applaudis comme vaudevillistes, et que l'ambition avait poussés à être joués, eux aussi, par l'illustre artiste. Ils avaient cru que pour faire un drame antique, il leur suffirait d'appeler leurs héros Cléonice, Pausanias et Danias, de leur faire parler, en vers alexandrins, de fatalité, de dieux et d'oracles, et de les tuer tous à la fin. Combien ils se trompaient !

Il y avait une situation touchante, tragique même, bien qu'elle ne fût point nouvelle, dans leur idée de pièce. La « Courtisane de Corinthe » a un fils ; toute sa vie, ce fils doit ignorer qui est sa mère, sinon la mort le frappera : ainsi l'a prédit l'oracle, interprète des dieux capricieux. La mère s'est donc séparée de son enfant. Vingt ans après, elle le rencontre ; le jeune homme s'éprend d'elle, comme d'une vulgaire hétaïre. Mais, soudain, elle apprend qui il est... Elle le repousse, avec, à la fois, horreur et tendresse ; pourtant, elle ne peut lui dire pourquoi : ce serait le sacrifier à la cruauté céleste. Et alors un combat violent se livre dans son cœur. Vainement cherche-t-elle à calmer l'ardeur, la jalousie et la colère de ce fils, qui, se croyant supplanté par un rival plus aimé, le provoque et court à la mort. Le mot qu'il faudrait dire pour le sauver le perdrait. Ce mot, elle le prononce enfin, mais ce n'est pas à son fils qu'elle le dit, et c'est enfin elle qui tombe, victime de l'oracle.

Cette situation, nous la connaissions déjà ; nous l'avions vue, il y a longtemps, dans *Lucrèce Borgia*. Malgré tout ce que le drame de Victor Hugo a d'artificiel, elle y repose sur une base infiniment

plus solide, parce que plus humaine. Lucrèce Borgia a horreur d'elle-même ; elle tremble à l'idée que son fils apprenne que sa mère est la femme odieuse et criminelle qu'elle est ; mais déjà ce fils lève son bras vengeur pour l'immoler... Si elle se tait, il devient parricide. Lutte tragique, s'il en fût ! Le poète romantique en a tiré un puissant effet. MM. Carré et Bilhaud l'ont affaiblie, par ce fait, d'abord, qu'un oracle incertain n'est vraiment pas assez fort pour nous rendre très pitoyable le malheur de cette mère, peu convaincue, d'ailleurs, puisqu'on nous la montre doutant elle-même de l'existence des dieux. Ils l'ont affaiblie aussi en la compliquant, sous prétexte de la corser, d'une sorte de « contre-sujet » : la vengeance que poursuit Cléonice contre le fils de celui qui, il y a vingt ans, l'a rendue mère violemment. Ce fils, également, la désire. La voilà donc courtisée par les deux frères, — deux frères qui ignorent leur parenté, comme son fils, à elle, ignore qu'elle est sa mère !... Quelle famille ! dirait l'autre. Ici, la bouffonnerie se mêle au dramatique. Les auteurs n'ont pu oublier qu'ils sont vaudevillistes. Le comique de cette rivalité n'a d'égale que la singularité de l'héroïne, courtisane de profession, posant pour la chasteté, pratiquant le flirt, couverte d'or tout de même, et qui, finalement, s'en prend à un inoffensif garçon d'une faute commise par son père. Mais, voyez, à son tour, l'étrange héros qu'est ce Lacédémonien amoureux, ce rigide représentant des vertus spartiates, ce Pausanias sans peur et sans reproche, qui, pour un caprice de femme, n'hésite pas à devenir traître à sa patrie et voleur... Aussi étrange assurément que l'archonte de Corinthe qui, sans preuve, sur la simple dénonciation d'une hétaïre, sur sa parole légère, fait arrêter comme le plus vil des pick-pockets un guerrier redoutable, fils d'un soldat illustre.

Ce drame soit-disant antique est donc, à peine, un « mélo », conçu à la façon moderne, proprement fait, mais fort absurde, malgré un acte, une scène, vraiment touchante, celle où la fiancée d'Aegis, fils de la Courtisane, croyant celle-ci sa rivale, lui reproche de vouloir lui reprendre son fiancé, et où Cléonice, affolée de ce reproche injuste, lui avoue qui elle est. Et, dans cette scène aussi, l'interprète des poètes, la grande Sarah, retrouva quelque chose de sa flamme ancienne.

* * *

Parmi les projets les plus extravagants qui germèrent dans le cerveau surexcité des dramaturges français en veine de gloire

poétique, il convient de citer, en toute première ligne, celui de mettre à la scène Beethoven... Ce projet tenta M. René Fauchois, comédien-poète, lequel imagina de doubler l'attrait de ses vers en y ajoutant celui d'une musique, non pas quelconque, d'un musicien d'aujourd'hui, mais composée par son héros lui-même!... L'idée, sans doute, lui avait paru géniale. Le titre seul, *Beethoven*, suffisait pour baigner l'esprit de l'auditeur dans un rêve harmonieux, pour le préparer en lui suggérant, par le souvenir, tout ce que son cœur était susceptible de tendre et respectueuse émotion... Et que de reconnaissance mériterait aussi, par avance, un poète assez modeste pour consentir à nous impressionner par le choix d'éléments étrangers à sa littérature! Tant de modestie était, hélas! justifiée. Littérairement, en effet, le drame de M. Fauchois laisse à désirer sous bien des rapports. Et poétiquement, il s'en faut de peu qu'il ne crie vengeance à Apollon, dieu du sacré Parnasse.

Beethoven appartient à cette catégorie de pièces qui prennent pour héros un homme illustre et se proposent de le recréer, physiquement et moralement, dans la vie conventionnelle d'une action scénique. Ce genre de théâtre est tout moderne. On en a fait un très grand usage. Les artistes et les poètes les plus fameux ont été ressuscités ainsi, plus ou moins fidèlement, par d'habiles auteurs, avides de succès ou de sujets sympathiques. Rappelons le *Rembrandt* de MM. Jooz et Dumur; le *Scarron* et le *Glatigny* de Catulle Mendès, faisant suite au *Cyrano de Bergerac* et à l'*Aiglon* de Rostand; le *Rabelais* de M. Albert du Bois, etc., etc., sans compter les innombrables pièces dont Napoléon Ier fait les principaux frais, et celles, comme *François Villon* et *Gringoire*, où un épisode seulement de la vie des héros est traité, avec d'autant plus de fantaisie que ceux-ci appartiennent presque autant à la légende qu'à l'histoire.

A un certain point de vue, cette façon de procéder peut sembler assez favorable... Elle est instructive pour la jeunesse et pour les gens du monde. Qui, à part quelques lettrés avertis, aurait jamais su que Cyrano de Bergerac fut un poète de talent, si Rostand ne leur avait fourni l'occasion de l'apprendre? Et tous les autres!... Les romans d'Alexandre Dumas père ont été, jadis, la source la plus abondante où la génération de cette époque vint s'abreuver pour connaître l'histoire de France : on ne saurait nier, de même, que le genre de pièces dont *Beethoven* a augmenté d'une unité la brillante série, ne soit précieux pour l'éducation du

bon public. Tout le monde, je pense, avait ouï dire que Beethoven composa d'admirable musique; mais désormais, il ne sera plus permis à personne d'ignorer qu'il était, en outre, atteint de surdité, qu'il avait un frère jaloux et vaniteux, que son caractère aigri et morose le rendait peu sociable, et qu'il eut, malgré sa célébrité, peu de chance en amour.

La musique, destinée à être jouée pendant les entr'actes et aux endroits les plus pathétiques du drame, rend plus complète encore la méthode d'enseignement direct exploitée par M. René Fauchois. Il n'est personne qui ne reconnaisse les avantages de cette excellente méthode et le parti qu'on en pourra tirer quand on l'appliquera à d'autres célébrités, plus susceptibles encore que Beethoven d'être le sujet d'une action dramatique. L'exemple sera certainement suivi. Attendons-nous bientôt à voir représenter des pièces intitulées : *Bach, Rossini, Gounod, Meyerbeer,* et autres noms fameux. Et songeons de quel intérêt seront celles dont les héros auront eu sur la terre une existence quelque peu fiévreuse, — Massenet, par exemple, — au lieu de la vie calme et retirée d'un homme comme Beethoven. Le commentaire musical qui accompagnera ces drames aura parfois de curieux élans d'éloquence, des trouvailles expressives et pittoresques tout à fait révélatrices...

Rendons cette justice à M. René Fauchois, qu'il est resté fidèle aux événements que lui ordonnait de respecter le devoir de tout bon biographe; il les a réunis en une période de temps relativement restreinte; il les a condensés, choisis, simplifiés; et, bien que leur intérêt fût assez mince, il y a trouvé suffisamment matière à trois actes, qui se tiennent debout. Cet intérêt se réduisait, en somme, au tableau de l'infirmité cruelle dont Beethoven souffrit jusqu'à sa mort. Construire une pièce là-dessus, la difficulté n'était pas ordinaire. La surdité ne fut jamais un ressort dramatique bien solide. La cécité inspire la pitié; la surdité fait rire : elle n'a rien de poétique, — pourquoi? Je n'en sais rien. Un sourd paraît généralement un peu imbécile; il entend tout de travers; il parle en criant : cela peut donner lieu à des incidents comiques; jamais encore cela n'avait fait pleurer. Eh bien, M. Fauchois est arrivé à nous émouvoir !... Seulement, combien l'imagination du spectateur lui est venue en aide! Combien la suggestion dont je parlais plus haut lui a été utile en cette circonstance! Dans les moments où il nous montre Beethoven insensible aux bruits extérieurs, il fait appel au secours de la musique, traduisant les voix intérieures qui

parlaient à l'âme du maître; et celles-là, rien ne peut nous empêcher de croire qu'il les entendait bien réellement. Cette intervention du rêve dans une pièce véridique, loin de sembler impossible et choquante, n'a, d'ailleurs, rien d'improbable; et telle est, en effet, l'impression qui s'en dégage quand on voit les neuf symphonies entourer de leur ombre blanche leur père agonisant, et lui parler, et se faire entendre, sans même que celui-ci songeât à leur demander ce que sont devenus tous ses autres enfants, ses quatuors, ses sonates, son *Fidelio,* dont la présence, à cette heure suprême, eût été certainement très désirable aussi...

Exaltation, accès de douleur physique et morale, visions — et déceptions d'amour, un peu aussi — se partagent l'intérêt du drame et précipitent à nos yeux la triste fin du héros. M. Fauchois, désireux de peindre son personnage tout à fait ressemblant, y a ajouté encore les petites misères de la vie d'artiste, les besoins d'argent, l'insouciance, l'imprévoyance, sur quoi le témoignage des contemporains nous a fourni d'amples renseignements. Il y a là des détails assez niais, voire puérils. Sur les ennuis domestiques du grand homme, M. Fauchois a montré quelque discrétion. C'est dommage. S'il n'avait pas craint de gâter un peu son panégyrique, il aurait pu trouver là matière à des scènes d'intimité savoureuses et pittoresques. On sait, en effet, que Beethoven fut un maître de maison insupportable. Ses « carnets de poche », conservés au *British Museum,* en font foi. On y lit des pages entières dans ce style :

« 31 janvier. — Renvoyé le domestique.
» 15 février. — Pris une cuisinière.
» 8 mars. — Renvoyé la cuisinière.
» 22 mars. — Pris un domestique.
» 1er avril. — Renvoyé le domestique.
» 16 mai. — Renvoyé la cuisinière.
» 30 mai. — Pris une femme de ménage.
» 1er juillet. — Pris une cuisinière.
» 28 juillet. — La cuisinière s'en va. Quatre mauvais jours. Mangé à Lerchenfeld.
» 29 août. — Congédié la femme de ménage.
» 6 septembre. — Pris une bonne.
» 3 décembre. — La bonne s'en va.
» 18 décembre. — Renvoyé la cuisinière.
» 22 décembre. — Pris une bonne. »

Ce déplorable état de choses résultait-il d'une crise pareille à celle dont toutes les maîtresses de maison souffrent aujourd'hui, ou bien faut-il l'attribuer à l'humeur chagrine de Beethoven plutôt qu'à la qualité des servantes auxquelles il faisait habituellement appel? M. Fauchois s'est gardé de trancher cette délicate question. Il nous a présenté Babet comme le modèle des ménagères. Ne lui reprochons pas son indulgence.

C'est ce mélange de rêve et de réalité qui, certainement, a incité l'auteur de *Beethoven* à rimer sa pièce, au lieu de l'écrire en simple et bonne prose. Il a voulu élever son sujet au-dessus de la banalité. L'intention était excellente. Malheureusement, les dangers étaient considérables, et M. Fauchois, malgré toute son adresse, n'a pas su les éviter.

La renaissance du drame en vers, concurremment avec celle de la tragédie, a été féconde et d'une heureuse portée morale. Mais encore faut-il que le drame en vers, vraiment digne de ce nom, ne soit pas un drame en mauvaise prose, régulièrement alignée, avec des assonances au bout de chaque ligne. M. Paul Bourget a écrit, dans ses *Études et Portraits,* un chapitre remarquable sur le rôle du vers au théâtre et son évolution depuis Molière. Le vers français au théâtre s'est complètement transformé; non seulement la valeur des mots a changé, mais ils se sont détériorés par l'usage. « Les uns, dit très justement M. Bourget, sont devenus veules et plats, qui, à l'époque de Molière, étaient riches de suc et de signification. D'autres sont surchargés de nuances et ils ont besoin d'être employés avec beaucoup d'art. Écrire aujourd'hui est devenu un travail très compliqué et qui exige une sensibilité très réfléchie. » Mais il n'y a pas que le langage qui ait changé; il y a aussi les sujets. Le lyrisme de la forme exige le lyrisme de l'idée. Le vers moderne a des ailes, que n'avait pas le vers d'autrefois. Forcément, il doit planer dans d'autres régions. Or, dans une pièce comme *Beethoven,* une double faute a été commise par l'auteur : il a mis en vers un sujet qui n'était pas lyrique, et il a fait des vers qui ne le sont pas davantage.

Il faut aujourd'hui, pour écrire le vers dramatique, une extraordinaire souplesse de métier, une richesse et une abondance d'images n'ayant d'égale que la fantaisie qu'un poète seul est susceptible de lui donner. Même après ses confrères plus illustres, Rostand, Mendès, M. Zamacoïs et Rivoire, M. René Fauchois manque vraiment de prudence. Sous prétexte de lyrisme, il s'est

lancé, çà et là, en des tirades amphigouriques et grandiloquentes qui sonnent comme des couplets de cantate. A part quelques beaux passages, comme celui où, au premier acte, Beethoven, en proie aux premières atteintes de son mal, décrit ses sensations et exprime son effroi, le langage qu'il prête à son héros est, quelquefois, si singulier qu'on le croirait extrait d'un prospectus de dentiste, et non celui d'un personnage que nous aimons à nous représenter moins cabotin. La comparaison de la vie avec un orchestre est, dans ce genre, une petite perle :

La vie est un immense orchestre,
Maritime, champêtre, aérien, alpestre,
Que dirige l'Amour, colossal maëstro,
Ménétrier farouche invisible... Allegro !...

Je vous fais grâce du reste.

A côté de ce prétentieux mauvais goût, les vers prosaïques abondent. Ponsard et Camille Doucet eux-mêmes n'eussent pas trouvé ceux-ci :

. . . . . J'irai,
Si j'ai quelque loisir après mon ambassade,
Visiter les forêts du grand-duché de Bade ;
Mais mon plus grand plaisir, avant de voir Baden,
Serait de saluer l'illustre Beethoven !...
. . . . . Mon régiment
Nous attend au delà des forts présentement...
. . . . . Qu'est ce Fux
Qui voudrait enfermer le flux et le reflux ?...
Le frère du César, alors, n'aimerait moult
Les clairons de Murat et les tambours de Soult !...

M. René Fauchois pratique aussi la cheville avec une rare dextérité ; exemple :

. . . . . Pense que ma recette
Est dans les poches — va — de ma redingote...
— Oh !

Enfin, il fait rimer sans façon *Allez!* avec *Ballets*. Il donne généreusement trois syllabes au mot « huile » et deux au mot « huis ». Et ainsi de suite.

M. Fauchois aurait mieux fait d'écrire son drame en vers franchement « libres ». Les fautes auraient été considérées peut-être comme des beautés.

Le même reproche avait été adressé, quelque temps auparavant, aux auteurs de la *Courtisane de Corinthe*. Ceux-ci, pour se justifier, établirent une théorie audacieuse, de laquelle il résultait que, selon eux, les vers de théâtre devaient avoir une autre allure que les vers destinés à être lus, et que, en définitive, ceux de la *Courtisane* étaient excellents : ce qu'il fallait démontrer. Il est permis cependant d'estimer qu'entre des vers destinés à être lus et les vers de MM. Fauchois, Carré et Bilhaud, et de bien d'autres encore, il y a de la place pour des vers de théâtre meilleurs, ne ressemblant pas à de la vile prose. Tels, par exemple, ceux de Rostand, de M. Zamacoïs, et de quelques poètes, non moins recommandables, classiques et romantiques, depuis Racine jusqu'à Hugo et Banville. Nous n'entrerons pas dans la polémique. Nous nous bornerons à exprimer notre étonnement de ce que, dans le mouvement poétique nouveau, qui a voulu rajeunir le Parnasse en créant une forme de vers plus libre, en rejetant les vieilles règles du nombre, de la rime et de la césure, aucune œuvre dramatique ne nous ait encore été présentée, fidèle à cette forme nouvelle. A en croire les évolutionnistes (nous ne disons pas les révolutionnaires), l'alexandrin a vécu; il n'est plus capable de rendre les nuances de nos sensations et de nos sentiments; ils le remplacent par le verlibrisme le plus amorphe, et ils en promettent des merveilles. Ces merveilles, on les attend toujours. Il semble que l'ardeur première soit un peu calmée. Plusieurs des plus fougueux novateurs en sont même revenus, peu à peu, à l'alexandrin maudit. Ils ont reconnu que, tout de même, pourvu qu'on ait du talent, on peut lui faire dire tout ce qu'on veut, avec les nuances les plus subtiles et les plus délicates, et que, même sur la scène, aucun vers n'est plus souple ni plus divers. Sans cela, j'imagine qu'on eût essayé tout au moins de lui substituer autre chose. Si le vers libre pouvait avoir quelque avantage, il semblait que ce dût être, non seulement dans l'exaltation du lyrisme, mais aussi et surtout au théâtre. Or, je le répète, on ne l'y a point vu même apparaître. Nous ne compterons pas, en effet, comme vers libres ceux d'Émile Verhaeren, dans le *Cloître* et dans *Philippe II*, ni ceux de M. Spaak, dans *Kaatje* et dans ses autres pièces (voir plus loin, à propos du « Théâtre belge »); ils ne se distinguent des alexandrins réguliers

que par leurs négligences; celles-ci ne sauraient être considérées comme autre chose que des faiblesses.

Si les seules conquêtes de la grande révolution poétique se bornent, en définitive, à l'hospitalisation, dans l'alexandrin, d'assonances imprécises, de rimes pauvres et d'hiatus criards, ce n'était pas la peine de se révolter. Les véritables poètes, les véritables artistes sauront bien, sans s'abaisser à ces marques d'impuissance, plier le vieux vers classique à leur gré, comme a fait Hugo, le colorer, l'assouplir, et y trouver l'occasion de richesses nouvelles. Quant aux autres, toutes leurs négligences, toutes leurs indigences, soi-disant voulues, ne sauveront pas de l'oubli leurs œuvres mort-nées. Et si, dans le nombre, il en est qui ont pu être admirées, et où ces tares furent l'effet d'erreurs raisonnées, nous déplorons sincèrement le sort qui les a condamnées. Dût-on me traiter de vil réactionnaire, j'estime que le style, comme le dessin, est la probité de l'art. Le dessin et le style — entendus non dans un sens étroit et conventionnel, mais intelligent et large — sont vraiment trop malmenés, sans nécessité ni profit pour l'art. La très légitime prétention que l'on a eue de vouloir rajeunir la langue et la libérer de certaines contraintes inutiles a profité à un ou deux poètes, qui y ont trouvé quelques rythmes pittoresques, dont ils ont usé avec discernement en des inspirations lyriques s'accommodant d'un peu de désordre; mais, à part ces rares exceptions, elle a eu, dirait-on, pour principal résultat de débarrasser beaucoup de jeunes écrivains du souci d'apprendre leur métier. Le symbolisme a été fatal aux lettres et aux arts plastiques. Il a été le manteau dissimulant toutes les tares. On s'est dit : « Aujourd'hui il n'y a plus de règles : le génie n'a pas besoin d'orthographe; la grammaire, c'est bon pour les fruits secs. » On se trompait. « Le génie, pour sa manifestation totale, disait Catulle Mendès, a besoin de l'effort. » Il en a besoin plus que personne; et même ce qui fait qu'il est le génie, c'est de pouvoir se servir de tout ce qui nécessite cet effort et de le tourner à son avantage.

*
* *

Mais voici deux œuvres charmantes, parmi les meilleures qu'ait produites la renaissance du théâtre en vers : *Le bon Roi Dagobert*, de M. André Rivoire, et l'*Embarquement pour Cythère*, d'Émile Veyrin.

Quand on représenta *Le bon Roi Dagobert* à Bruxelles, le

théâtre du Parc, qui l'accueillit, pour mieux allécher sans doute notre curiosité, qualifia le conte poétique de M. Rivoire d' « opérette sans musique »... Je m'étonne qu'on ait dit « sans musique »; la restriction n'était pas nécessaire. Il y a de la musique dans la pièce de M. Rivoire : il y a des trompettes, qui jouent l'air du bon Roi, et une petite chanson que chante, au troisième acte, Nantilde, l'esclave amoureuse. Et puis, il y a aussi la musique des vers.

Le bon Roi Dagobert n'avait donc pas besoin de ce baptême pour plaire au bon public. Celui-ci est beaucoup plus averti (j'allais dire moins bête) qu'on ne l'imagine. En qualifiant d'opérette cette œuvre charmante, on la diminuait un peu, il faut l'avouer. Il y a là, certes, deux personnages fantaisistes qui se rapprochent beaucoup des personnages bouffons que Meilhac et Halévy livrèrent à la muse irrespectueuse d'Offenbach. Éloi, le ministre des finances de Dagobert, et Oderic, l'ambassadeur du roi des Goths, sont cousins germains de Falsacappa et d'Antonio, caissier du duc de Mantoue. Mais ils le sont avec discrétion; et si ces deux personnages confinent à la charge, qui n'est pas interdite à la divine Fantaisie, ce n'est pas une raison pour que le joli conte d'amour où s'exerça la verve d'un véritable poète soit lui-même, tout entier, une opérette. Il vaut beaucoup mieux que cela.

Il serait dommage qu'on s'y trompât. Dagobert, héros falot, léger, tour à tour tendre et drôlatique, n'est pas un fantoche : c'est un poète. M. Rivoire nous l'a présenté ainsi, avec raison. Être poète, cela n'excuse-t-il pas mille extravagances, telles que mettre ses vêtements à l'envers, s'en aller à la chasse au moment de se marier, confondre deux femmes, également belles d'ailleurs dans la nuit, avoir le cœur changeant comme la lune? Que d'absurdités charmantes! Tout cela, c'est de la poésie.

Et cette poésie n'en est pas moins pleine de vérité. Nantilde, petite esclave obscure et résignée, adore de toute son âme le Roi, qui ne l'aime pas. Elle le sauvera d'un mauvais présage, en faisant le sacrifice d'elle-même. Ce sacrifice réalise son rêve le plus cher : celui de sentir, pour une nuit, battre le cœur du Roi contre le sien. Après quoi, s'il le faut, elle mourra. La Reine a consenti à céder sa place à l'esclave, car, du même coup, elle assurera sa propre délivrance. Mais, en voyant celle-ci heureuse, la jalousie allume dans son cœur un semblant d'amour; et la voilà, poussée par l'éternel esprit de contradiction féminine, réclamant la place qu'elle a

volontairement abandonnée; celle qui, tantôt, était sa providence est devenue, maintenant, sa rivale. O femme! n'est-ce point là un chapitre vivant de ta psychologie?

De graves historiens, le croirait-on? se sont indignés contre M. Rivoire parce qu'il a construit ce rêve uniquement sur quelques fragments d'une chanson populaire, dont il n'a même pas respecté les indications... Eh quoi! ajouter foi à des couplets irrévérencieux! Faire passer Dagobert pour un amoureux fantasque et frivole, alors que les archives sont là, bourrées de documents sur ce monarque, parfaitement connu et vénérable, un des plus célèbres, des plus savants et des plus sages que la France posséda, un bon Roi qui aurait mérité à notre époque d'être appelé bon Juge, qui créa les Écoles palatines de Trèves et de Metz, qui coordonna les soixante-douze livres de la *Loi Salique*, les quarante livres de la *Loi Ripuaire*, les quatre-vingt-dix-neuf livres de la *Loi Allemanique*, les vingt et un livres de la *Loi Bavaroise*, les quatre-vingt-neuf livres de la *Loi Gombette*, et le *Bréviaire d'Anien*, et le *Code Romain*, bien d'autres encore, et qui, en plus, pour se distraire, extermina en une nuit neuf mille Bulgares révoltés!

Heureux Dagobert! S'il n'avait que ces titres-là pour être glorieux, qui parlerait de lui, aujourd'hui, en dehors de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres? Qui le connaîtrait, si ce n'est M. Lucien Double?... Mais il eut la chance d'être chansonné, et à cette chanson il doit son immortalité. Que de personnages, dont l'histoire a enregistré les exploits, et qui sont parfaitement ennuyeux! D'autres, plus malins, à côté de leurs très authentiques hauts faits, se sont créé un coin de légende, où la postérité va les dénicher pour en faire des héros. Le bon Roi Dagobert est de ceux-là. M. Rivoire aurait pu composer laborieusement une solennelle tragédie, d'après les documents les plus irrécusables. On l'eût vite oubliée. Il a préféré écrire une fantaisie, tendre et folle, sans politique, sans gravité, où nous voyons un monarque, galant et jeune, comme il sied à tout monarque vraiment digne d'être Français, mettre tout à l'envers, mais principalement le cœur des femmes... Et ainsi, il a plus fait pour la renommée du bonhomme, et pour la sienne, que s'il avait compilé cent tomes compacts in-octavo. D'autant que sa pièce est, je l'ai dit, ingénieuse et plaisante, et que ses vers n'ont pas eu besoin d'être pleins de fautes, de rimes pauvres, d'assonances puériles, d'hiatus, de tout ce qui, en un mot, constitue, au théâtre, la forme du vers « libre », pour être de très

bons vers, faciles, précis, sans chevilles, chantants, harmonieux et spirituels.

*
* *

Dans le joli symbolisme galant (il faudrait dire plutôt « allégorisme ») où se plaisait l'art du XVIIIe siècle, l'*Embarquement pour Cythère,* donné par Watteau comme titre à l'une de ses toiles les plus célèbres, peut être aisément considéré comme exprimant, sous une forme plastique ingénieuse, l'âme même de ce siècle. Vogue la galère vers l'Amour! On ne songe pas à d'autre voyage. Tout est au plaisir. Le pays rêvé, c'est le pays du Tendre, le pays de la volupté. Dans un bruit de musiques légères, de rires clairs et de soupirs pâmés, la troupe joyeuse des gentilles caillettes et des galants pèlerins s'en va, portée par le souffle capricieux des Cupidons ailés, tout là-bas, derrière les montagnes roses, aux rivages incertains de la Chimère et de l'Oubli.

Un poète fut tenté de transposer dans ses vers ce tableau charmant. Dans le silence discret de son obscurité, il y travailla passionnément. Nul ne soupçonna sans doute son labeur, et il ne chercha pas à attirer sur lui l'attention de la foule; il mourut, ignoré, insouciant de la gloire qu'il aurait pu goûter de son vivant s'il avait eu un peu de ce que tant d'autres, médiocres, possèdent à revendre : de l'entregent et de la chance. L'intelligente sollicitude de sa famille sut heureusement réparer — mais trop tard — une si injuste indifférence. L'œuvre d'Émile Veyrin vit le jour enfin, et ce fut un enchantement. Désormais, elle vivra dans l'admiration des délicats, comme une des plus jolies choses que le drame poétique ait produites, en cette étrange et disparate époque qui a vu tout ensemble triompher la plus grossière bouffonnerie et renaître le théâtre en vers.

L'*Embarquement pour Cythère* est mieux qu'une fantaisie de poète, mieux que la simple transposition de la toile de Watteau. Celle-ci a fourni à l'auteur sa conclusion et son titre, et c'est déjà beaucoup. La signification philosophique à quoi le peintre ne pensait assurément pas quand il brossa son œuvre, et qu'il lui donna pourtant, à son insu, par la force instinctive de son génie, un poète seul pouvait l'exprimer. Il s'est trouvé qu'elle couronnait à ravir le petit drame où Émile Veyrin tenta si heureusement de symboliser un des plus passionnants aspects du XVIIIe siècle. Mais elle ne constitue pas l'œuvre tout entière. Celle-ci a puisé à

d'autres sources sa gracieuse éloquence et sa profonde poésie.

Il est toujours intéressant de remonter à la genèse d'une œuvre et d'en dévisser les rouages afin d'en éprouver la qualité. Or, les éléments qui, très évidemment, ont servi à la construction de celle qui nous occupe furent des plus précieux et des plus authentiques. Ouvrons un des livres qui nous renseignent le mieux sur le sujet, un livre dont l'autorité fait loi en la matière, *La Femme au dix-huitième siècle,* des frères de Goncourt : tous les éléments de la pièce d'Émile Veyrin se trouvent là réunis, présentés avec la science si colorée et si attachante que ces délicats écrivains savaient apporter à leurs études.

Pour écrire l'*Embarquement pour Cythère,* Émile Veyrin n'a pas manqué de puiser dans ce livre à pleines mains ; il en a suivi scrupuleusement les développements et n'en a omis aucun des traits essentiels. Certes, ç'eût été folie de vouloir se passer d'un tel guide ; on ne peut qu'admirer avec quelle conscience il a profité de ces indications, avec quel art exquis il les a mises en valeur, dans une action dramatique qui, par cela même, est devenue comme la synthèse et le symbole vivant de l'âme féminin, en France pendant près de cent ans.

La pièce et le livre se suivent, pas à pas. Ce sont d'abord les soupers fins qui centralisaient la vie du plaisir et de l'esprit parisiens, et dont la valetaille se plaisait souvent, en l'absence des maîtres, à singer la bruyante animation et le débraillé galant. Le premier acte de l'*Embarquement pour Cythère* nous en offre un amusant croquis, chez ce même président Hénault dont les frères de Goncourt rappellent les réceptions fastueuses. Puis, voici, au deuxième acte, l'existence fiévreuse d'une coquette à la mode, courant le guilledou, donnant, à son petit lever, audience à ses familiers et à ses adorateurs, abbés, marquis, chevaliers, robins et beaux esprits. Tandis qu'on l'habille, elle devise avec eux des scandales du jour : c'est l'heure exquise, la « Jeunesse de la journée ». Elle ébauche une contre danse, repasse son répertoire de révérences et, parfois, daigne même recevoir son seigneur et maître.

Étourdissement des sens, de la tête et de l'âme, dissipation de la vie, disent les Goncourt ; — douceur de vivre, dit Émile Veyrin, c'est la « marque de ce temps ».

> De préjugés, pas l'ombre ! Et de morale, peu.
> Par la grâce de Dieu, c'est la femme qui règne...
> Un seul but, amuser ! Un seul mérite, plaire...

Dans cette débauche du cœur et de l'imagination, pas un sentiment sincère. « Curiosité de l'esprit, libertinage de la pensée, sécheresse des âmes. » Et les Goncourt citent le mot de Galiani : « Les femmes de ce temps n'aiment pas avec le cœur ; elles aiment avec la tête. » Émile Veyrin paraphrase :

L'amour, qui n'est ici qu'une joute de grâce,
Veut autant de sang-froid qu'un grave jeu d'échec.
L'œil humide ne sert qu'à voiler un cœur sec.

Et la marquise Pomponette ajoute :

Je cours d'un pas léger, depuis que je m'éveille,
De plaisir en plaisir, de merveille en merveille...
J'ai des brimborions qui coûtent des prix fous,
J'ai de voluptueux sophas, des délassantes,
Où le parfum se meurt des choses finissantes.
La charmante impudeur du siècle me permet
De partager mon cœur comme on partage un met.
Le cœur n'a rien à voir d'ailleurs en cette affaire :
L'homme veut s'amuser, et la femme veut plaire.

« Le XVIIIe siècle, en disant : *Je vous aime*, ne veut point faire entendre autre chose que : *Je vous désire*. « *Avoir* », pour les hommes, « *enlever* » pour les femmes, c'est tout le jeu, ce sont toutes les ambitions de ce nouvel amour, amour de caprice, mobile, changeant, fantasque, inassouvi... » Ce sont les Goncourt qui parlent. Les galantins de l'*Embarquement pour Cythère* traduisent ainsi :

Les serments éternels sont fous...
Vous voulez empêcher que l'on conte fleurette !
Paris ne serait plus Paris sans amourette !
Laissons l'hymen aux sots et les blés aux sillons ;
Mais les femmes sont fleurs : vivent les papillons !

Maîtresses, épouses, mères souffrent du même vertige. « Allaiter un enfant! le bel emploi, l'aimable passe-temps! J'aime à jouir la nuit d'un sommeil tranquille. Le jour, je reçois des visites et j'en rends. Je vais montrer une robe d'un nouveau goût au Petit-Cours, à l'Opéra, quelquefois même à la Comédie; je joue, je

danse... » Ainsi s'exprime une femme de l'époque. Un personnage de l'*Embarquement pour Cythère*, parlant de sa mère, ne parlera pas autrement :

Qui donc m'aurait chanté : « L'enfant do ? »
— La princesse
Votre mère.
— Ma mère ? elle dansait.
— Sans cesse ?
— Oh non ! Toute la nuit seulement. Le matin
Elle dormait.
— Le jour ?
— Elle faisait son teint.
— Et le soir ?
— S'attifait... Me voir l'eût enchantée :
L'occasion, voilà, ne s'est pas présentée !

A ce jeu, le cœur s'use vite. « La femme commençait bientôt à souffrir de vague inquiétude. Elle trouvait vide le fond de son existence agitée... L'impatience d'un malaise apparaît dans cette continuelle recherche de plaisir... Elle se retrouve en voulant se fuir, et elle s'avoue tout bas la souffrance qui la ronge. Elle reconnaît en elle le mal secret, le mal incurable que ce siècle porte en lui et qu'il traîne partout en souriant : l'ennui. L'ennui ! Là est le fond du temps, le grand signe et le grand secret de cette société. »

La marquise d'Émile Veyrin s'avoue tout cela elle-même :

D'où vient qu'on ait parfois l'âme affreusement lasse ?
Au dévouement le cœur de la femme est enclin :
Quand il bat dans le vide il est comme un moulin
Dont la roue, en tournant trop vite, se détraque.
Nous sentons toutes là quelque chose qui craque,
Et nous broyons du noir faute de mieux. L'ennui !
Voilà le mal profond dont on souffre aujourd'hui.

Alors, peu à peu, dans l'âme de la femme, s'éveille, malgré tout, un autre sentiment, né du dégoût de tant de choses frivoles. « Remontons, s'écrient les Goncourt, vers ce qui est la vie, vers ce qui est le jour, vers ce qui est l'air, vers ce qui est la Nature, vers ce qui est la Passion, vers la Vérité, la santé, la force et la grâce

des affections humaines. Il est au commencement du siècle une femme qui a retrouvé les larmes de l'amour. » Cette femme, c'est Mlle Aïssé. « Ce sentiment nouveau est comme le plus fort battement de cœur du XVIIIe siècle... Il révèle la sainte souffrance de ce petit nombre de personnes supérieures qui, arrivées en quelques pas à la fin des choses, se découvrent un irrésistible et furieux besoin d'aimer avec folie, avec transport, avec désespoir. Elles veulent rouler dans l'amour comme dans un torrent, s'y plonger tout entières, et le sentir peser de tout son poids sur leur cœur... » C'est, très exactement, ce que l'héroïne d'Émile Veyrin, dont l'âme aussi s'ouvre à la lumière, et le chevalier qui l'adore exhalent en duo dans ce grand cri de liberté :

Et maintenant, que germe en toi l'âme future !
Viens à travers l'amour regarder la nature.
Allons à grand orchestre, allons en falbala
Au soleil ! au bonheur ! à l'amour !... Au delà !...

Cette vision nouvelle, les yeux dévoilés, non moins que l'âme, la surprennent en même temps. Le chevalier Florestan, c'est le philosophe de Jean-Jacques Rousseau :

Cherchez, messieurs, cherchez la galante aventure.
Moi, j'en veux revenir aux lois de la nature.

La marquise, c'est la femme rendue à elle-même, promue à d'autres dignités, et si ravie du rôle qu'elle va pouvoir jouer, — bergère en rubans roses après avoir été reine et déesse —, qu'elle en devient soudain toute sentimentale :

Le nocturne vallon s'emplit de rêveries.
Sur les toits la fumée erre, spectre gris bleu.
Ici, près d'un berceau, l'aïeule, au coin du feu,
A l'avenir qui dort sourit, passé qui veille.
Et la quenouille tremble entre ses doigts de vieille...
Retour des vignerons ! Clochettes des troupeaux !
De tout ce mouvement sort l'immense repos.
Source, pâtre ou grillon au cri mélancolique,
Chacun dit son reflet ou donne sa réplique.
Mystères des hameaux, des vallons et des bois,
Mon cœur vous a compris pour la première fois.

Même, dans son enthousiasme, elle se met à parler un langage tout moderne :

Hymne d'une âme sœur qui répond à mon âme !...
... La secrète beauté du monde se révèle.
Mes amis, nous allons vers une ère nouvelle.
Sentez-le comme moi ! Vibrons à l'unisson !
Laissez en vous, laissez passer le grand frisson !

L'« âme sœur », l'« ère nouvelle », la « vibration à l'unisson », cela sent terriblement son XIXe siècle ! Mais n'importe. Il est bien difficile à un poète en veine de lyrisme de résister à la tentation de prophétiser un peu, fût-ce au prix d'un léger anachronisme.

Mais voici le dernier geste de la « femme au XVIIIe siècle ». Ce dernier geste, c'est sa mort. Il est plein de douceur et de politesse. « L'âme de la femme, écrit Mme du Delfand, va à la mort parée d'esprit comme le corps de la princesse de Talmont va à la terre dans une robe bleue et argent. » Et les frères de Goncourt constatent qu'« on voit les femmes mettre à mourir une grâce aisée et quitter le monde discrètement comme un salon rempli où elles ne voudraient rien interrompre ». L'une appelle son cuisinier et lui recommande de faire bonne chère pour que la société ne déserte pas sa table. Une autre entoure sa fin de fleurs, de danses et de comédies; d'autres encore riment leur épitaphe ou chantent des chansons sur l'air de *Joconde*... La marquise Pomponette, malgré sa conversion à la nature et à l'amour, n'expire pas moins élégamment. — Bast! s'écrie-t-elle, en souriant à ses amis qui pleurent.

... Préparons gaiement, pour le dernier parcours,
Notre plus beau sourire et nos plus beaux atours.
L'important, dans le bal où chaque invité passe,
Est de prendre congé sur un geste de grâce...
L'abbé, ma boîte à rouge ! Vite !...
La mort vient !...

Et, sur sa joue, le chevalier lui pose une mouche, avec un baiser. Puis elle meurt.

LE THÉATRE BELGE

LE THÉATRE BELGE

La langue. — Un art nouveau. — Le théatre « d'expression française ».

Pourquoi ce titre? Pourquoi ce chapitre spécial, consacré aux œuvres dramatiques d'auteurs belges, qui auraient trouvé place logiquement dans un des chapitres où il a été parlé des œuvres d'auteurs français ?

Pour nous conformer, simplement, à l'usage qui veut que les œuvres dramatiques écrites en Belgique par des Belges constituent dans leur ensemble le « théâtre belge ».

Or, le théâtre belge existe-t-il ? Y a-t-il un « théâtre belge », comme il y a un théâtre français, un italien, un anglais, un norwégien, un espagnol ? Des esprits généreux, fort bien intentionnés, l'affirment opiniâtrement. Ils nous ont rappelé, avec beaucoup de justesse, que les provinces belgiques avaient vécu, depuis leurs origines les plus lointaines, dans une sorte d'esclavage, qui leur avait enlevé toute velléité d'exprimer librement leur tempérament national, mais que, depuis 1830, n'étant plus tributaires de l'étranger, elles ont conquis le droit de s'affirmer intellectuellement, au même titre que les autres nations. Aucune manifestation de la pensée ne saurait désormais leur être interdite; à la gloire artistique, dont rien ne put jamais éteindre le rayonnement, elles ambitionnent maintenant d'ajouter la gloire littéraire, qui leur avait été refusée jusqu'à ce jour. La littérature sera, en Belgique comme partout ailleurs, le mode d'expression logique et naturel de l'âme nationale: expression double, car le pays parle deux langues, le français et le flamand, et chacune d'elles est l'écho fidèle d'une race différente. Ame double aussi, fatalement. Mais laissons le flamand exprimer

l'âme flamande; et considérons le français seul, expression de l'âme... wallone.

Je ne nie pas que, même en se servant d'un langage qui ne leur appartient pas en propre, et qui est plutôt celui d'une nation voisine, il soit possible aux Belges de penser et de dire des choses nettement spéciales au pays auquel ils sont attachés parce qu'ils y sont nés et qu'ils y ont aimé et souffert; l'âme d'un Flamand ou celle d'un Wallon peut être l'écho d'une sensibilité très personnelle et traduire cette sensibilité dans la forme verbale avec autant de force que dans la forme plastique; des écrivains, des poètes surtout, l'ont traduite admirablement. Mais ce qui nous paraît contestable, c'est que la forme *dramatique*, qui obéit à une esthétique particulière, et vit d'action, de mouvement et d'extériorisation, renferme en elle-même assez de ressources pour faire éclater cette âme à tous les yeux, avec l'autorité d'une expression d'art vraiment originale.

Dans la poésie et le roman, la description du décor, le paysage, le milieu, mille détails qui les précisent et les colorent, contribuent à créer des impressions vivantes et caractéristiques. Certaines formes pittoresques du langage peuvent même y aider. Sur la scène, ces avantages de l'écrivain s'effacent devant l'inévitable convention théâtrale et les ressources restreintes de la mise en scène. Seuls, les sentiments, les idées subsistent. Qu'ils soient humains, ils suffiront à nous émouvoir. Le cadre peut varier, et certainement il n'est pas indfférent; mais il ne doit être qu'accessoire. Sans quoi une « âme » ne pourrait vraiment se révéler que dans un tableau de mœurs rustiques, celles-ci ayant conservé, presque seules, le caractère et les traditions anciennes du pays. Les légendes, les coutumes, les chansons populaires contribuent puissamment à composer une « atmosphère » et à évoquer la fameuse couleur locale. Cependant, il serait imprudent de leur prêter trop d'importance. On sait combien les légendes, les coutumes et les chansons populaires de certains peuples se ressemblent. On peut en suivre pas à pas la trace dans les folklores. Or, il n'en est pas qui, autant que celles de la Wallonie, aient des traits communs avec celles du Nord de la France et, parfois, de la Flandre même. Le wallon n'est lui-même qu'un des principaux dialectes de la langue d'*oïl*, parlé dans plusieurs provinces françaises, et il les résume presque tous.

Nous verrons, en passant en revue un certain nombre de pièces d'auteurs belges, combien est subtile, puérile même parfois, la distinction que l'on voudrait établir entre le théâtre soi-disant

belge et le théâtre français, et sur quelles frêles bases s'appuierait l'existence d'un théâtre qui serait vraiment belge.

Pour qu'il existât un « théâtre belge », il faudrait qu'il existât une langue belge... Or, s'il en existe une, en effet, reconnue solennellement depuis quelques années, elle n'est, hélas! qu'une grotesque caricature de la langue française, un parler vulgaire, drôle parfois, qui a dû sa popularité à ses pittoresques incorrections, et n'est pas même un patois, ayant son folklore et ses traditions. On l'appelait jadis le marollien. Un Bruxellois, Victor Lefèvre, plus connu sous le nom de Coco Lulu, s'avisa un jour — c'était il y a soixante ans environ — de le découvrir, d'en recueillir, de la bouche du peuple, les éléments caractéristiques, et d'en affirmer publiquement l'existence en des œuvrettes, prose et vers, écrites dans la forme et dans l'esprit de ce langage baroque. Voici l'origine historique qu'il lui attribuait, dans la préface du livre qui lui était consacré :

« Dès l'année 1321, il existait (d'après Alphonse Wauters, *Histoire de Bruxelles,* t. III, p. 475) une place des Wallons (*Waelsche Plaetse*), qui doit son nom à cette circonstance que le quartier environnant était peuplé d'ouvriers venant de la partie méridionale du Brabant. Or, ces ouvriers wallons, cherchant à se faire comprendre de la population flamande, il se fit insensiblement une fusion des deux dialectes. De là, le patois auquel on a depuis donné le nom de *marollien,* parce qu'il était devenu le langage habituel des habitants de la rue des Marolles, où s'étaient logés des Wallons mariés avec des Flamandes.

» Plus tard, au XVe siècle, l'avènement de la maison de Bourgogne au duché de Brabant augmenta le nombre des Français, bourgeois et artisans, qui demeuraient à Bruxelles, et, comme la plupart des familles nobles étaient de même origine, et que toutes, ou peu s'en faut, parlaient de préférence la langue française, on s'explique parfaitement comment celle-ci s'est établie dans le quartier du Sablon, où l'on voyait beaucoup d'hôtels, tels que les hôtels d'Arenberg, de Mérode, de Lannoy, etc.

» Le Sablon étant voisin des Marolles, l'influence du français ou du wallon s'y étendit nécessairement et concourut avec le flamand au développement du patois marollien.

» Quant au mot de « Marolles », il tire sa source d'une congrégation de dévotes appelées *Apostolines* ou *Marolles,* qui s'étaient établies au coin de la rue qui prit leur nom... »

L'explication de Victor Lefèvre est un peu sujette à caution. La

Wallonie a dû être assez étonnée d'apprendre la part qu'elle a prise à la formation du langage marollien. Mais ce qui paraît aujourd'hui surtout étrange, c'est que ce langage n'ait été usité autrefois que dans un seul quartier de Bruxelles. Il faut avouer que ses progrès ont été considérables, puisque le voici qui règne dans toute l'agglomération! On ne rougit plus de le parler; on s'en fait même une sorte de gloire. Le marollien a rompu les digues qui le retenaient dans les seules Marolles; il s'appelait hier déjà « le Bruxellois »; on l'appelle présentement « le belge » : c'est sous ce nom que l'étranger mystifié lui fait fête, refusant de reconnaître en Belgique l'existence d'un autre langage. Vous auriez beau dire à un Parisien de Paris que l'on parle le français en Belgique, il vous rirait au nez; en Belgique on parle le belge; on le parle, que ce soit en Brabant, en Flandre ou en Wallonie, avec l'accent que nous connaissons tous, — celui-là même que Victor Lefèvre prétendait en 1855 très difficile à attraper, avec sa véritable intonation, par les Bruxellois non natifs des Marolles... Que les temps ont changé! Le « belge », accueilli par les Parisiens, est devenu, par le caprice de quelques « zwanzeurs », une littérature, comme le norwégien, l'italien et le russe... Mais le malheur, c'est qu'il est devenu une littérature non seulement pour les Parisiens, mais même pour les Belges. Après avoir été l'apanage des Revues de fin d'année, sous forme de petites scènes populaires, un peu crapuleuses, agrémentées de couplets gaillards, elle a pris sa forme définitive, celle de véritables comédies, en plusieurs actes, ayant un commencement, un milieu et une fin, et que le public belge acclame, parce qu'il s'y reconnait, parlant et agissant, comme dans un miroir. Est-ce aux pièces écrites dans ce langage que l'on songerait peut-être à conférer l'honneur de constituer le « théâtre belge »?... L'épithète de « belge » pourrait le faire croire. Mais il n'y a là qu'un malentendu. Ces productions d'une fantaisie plaisante, parfois même savoureuse, quoique dénuées d'art et de beauté, n'ont rien à voir avec les œuvres sérieuses, les œuvres d'imagination et de pensée, sincères, personnelles, écrites en français, c'est-à-dire conformément au génie de la langue française, qui constituent ce qu'il est convenu d'appeler, assez hypocritement, « théâtre belge d'expression française » et sont, en réalité tout simplement, des œuvres appartenant au théâtre français, — aux lettres françaises, si vous aimez mieux. Leur forme très française ne les empêchera nullement de refléter, au besoin, si elles le peuvent, l' « âme belge », d'exprimer des sentiments

belges, — et ce ne sera tout de même pas, Dieu merci! du « théâtre belge ». Ce sera de bon, ou de mauvais théâtre, tout simplement.

Ces œuvres-là, il faut bien le dire, ne sont pas très nombreuses, et la qualité n'en est pas toujours supérieure, pour cette raison que l'art du théâtre est, en Belgique, un art encore tout nouveau. C'est ce qu'a parfaitement démontré M. Maurice Wilmotte dans une excellente étude sur le *Passé, le Présent et l'Avenir du théâtre national de langue française en Belgique*. La Belgique intellectuelle, actuellement encore dans son adolescence, n'a pas eu cette forte discipline classique, cette longue et permanente tradition qui, de siècle en siècle, crée, développe, fortifie le génie littéraire d'un peuple. En France, par exemple, nous voyons un théâtre constitué et un genre romanesque florissant dès 1150. Au XVIIe siècle, la France enseigne aux autres peuples les méthodes de bien dire et son théâtre exerce une puissance de rayonnement sur l'Europe entière. En deux cent cinquante ans, elle a fait toute une suite d'apprentissages, qui s'échelonnent avec logique et précision. De leur côté, l'Espagne et l'Angleterre possèdent une unité vieille de trois cents ans... Que font pendant ce temps les provinces belges? Elles vivent « dans la nuit intellectuelle la plus opaque : les rhétoriciens, qui sont tout le théâtre, se voient expulsés, emprisonnés, muselés par les tyrannies espagnoles et autrichiennes; les traditions s'oublient, les habitudes se perdent, le goût s'émousse ou se corrompt... » Ajoutez à cela le tempérament national, « la placidité recueillie de la race, humiliée par les despotismes successifs de ses maîtres étrangers », et peu disposée à « la volonté, mère de l'action », si ce n'est dans « la science des échanges ou le paroxysme du geste héroïque ». « Le goût du théâtre n'a jamais disparu complètement en Belgique », dit M. Wilmotte, mais la capacité de faire des pièces manque encore aux écrivains belges. « Avoir le sens littéraire de la vie, c'est être presque un auteur dramatique; or, si nous manquons d'écrivains pour la scène, c'est peut-être que, doués pour le réel dans les échanges familiers, et aussi dans le domaine mercantile, où notre expérience est vieille, nous n'avons pas encore réussi à transposer le don essentiel dans le domaine des lettres. »

Une femme de lettres, une Belge, Mme Marguerite Duterme, dont nous aurons à parler plus loin, notait un jour, dans un article de revue, cette très juste observation, qui s'accorde parfaitement avec l'avis de M. Wilmotte : « Nous échouons au théâtre parce que

nous sommes des peintres. Certes, nous pouvons concevoir une situation dramatique, mais d'un coup, *en tableau. Nous ne saisissons du mouvement que l'instant où il s'arrête...* L'action nous échappe, et c'est d'action que le théâtre vit. »

En résumé, le métier fait défaut. Mais il n'en est que plus apprécié chez les autres. D'où la vogue, que n'ont pas manqué d'avoir en Belgique, comme ailleurs, le théâtre des « amuseurs » et les plats vaudevilles dont se délecte la foule inlassablement. Pour flatter le goût du public, les écrivains belges ont essayé d'imiter ces produits d'un art médiocre, mais productif, dont ils n'avaient pas le secret. Ils y ont toujours échoué, ou bien n'ont jamais donné que la sensation d'un procédé adroitement copié, d'après des formules connues. Les vaudevilles d'Alfred Hennequin ne furent que cela; ceux de son fils ont porté à leur comble ce procédé et ces formules; et encore, M. Maurice Hennequin a-t-il conquis très vite, à Paris, le droit de n'être pas un auteur belge. Ç'était folie de vouloir représenter des scènes de la vie parisienne, plaisantes ou tragiques, de mettre en action des personnages ayant des façons de faire et de parler qui n'avaient pu être observés que dans les livres et dans les pièces mêmes dont on s'évertuait à offrir au public le laborieux décalque. Même quand ces œuvres de maladroite contrefaçon traçaient des caractères d'humanité générale, l'artificiel du décor jetait sur elles un voile mortel. C'est cela sans doute qui a donné naissance, un jour, aux pièces vraiment « belges », aux pièces de terroir, caricaturesques et comiques; dans leur observation exacte, appuyée, grossie même, elles étaient, à la fois, une parodie des mœurs bourgeoises nationales et l'aveu d'une impuissance notoire à traduire des mœurs plus raffinées. Malheureusement, elles se réclamaient d'un art inférieur et burlesque.

L'ambition des littérateurs belges pouvait être plus haute. Si la stricte réalité, le mouvement, la vie, leur étaient défavorables, il ne leur était pas défendu, en des milieux moins superficiels ou moins précis, de concrétiser sur la scène des questions passionnantes et graves, ou des conflits éternels, de donner une forme personnelle à leur pensée, ou de laisser vagabonder leur esprit dans les domaines illimités de la poésie. C'est ce qu'ils ont fait enfin, se libérant peu à peu des conventions et des imitations stériles. Les essais de reconstitutions historiques laborieuses et trop littérales qu'avaient tentés quelques aînés, non dépourvus de talent, tels qu'Edmond Wacken et Charles Potvin, n'avaient pas dépassé

la valeur d'honnêtes exercices de rhétorique, bientôt oubliés. Désormais, les efforts tendirent vers des buts plus nobles. On peut affirmer que la rénovation du théâtre en Belgique, l'élan que lui a imprimé sa ferme volonté de se faire une place au soleil, de créer des œuvres fortes et attachantes, lui sont venus non seulement d'une expérience acquise au prix de nombreuses erreurs, mais aussi de l'exemple même que la France lui a fourni de formes d'art dramatique plus élevées que celles où s'était complu trop souvent le public français lui-même. L'évolution accomplie en France dans l'art théâtral a été suivie en Belgique comme l'avait été celle qui s'y était accomplie précédemment dans les arts plastiques, à l'avènement des successives écoles classique, romantique et naturaliste, auxquelles les peintres et les sculpteurs, attentifs à toutes les manifestations du progrès, ne furent jamais indifférents. Les deux pays ont, en tout temps, marché ensemble vers la lumière. Il n'est donc pas étonnant que la littérature belge ait subi l'influence française, plus que toute autre. Ce serait une utopie, en tout cas, de croire, comme on s'en flatte parfois, que le théâtre en Belgique ait ou puisse avoir une expression nettement déterminée, qui le fasse reconnaître entre tous, et cela non pas uniquement pour les raisons que nous avons indiquées plus haut. Comme le pays lui-même, où les races diverses se coudoient et risquent à chaque instant de se dévorer, l'art dramatique belge subit des influences multiples; et son caractère est celui d'un violent individualisme.

Ce manque d'harmonie, cette diversité extrême de conceptions établissent surtout une chose : c'est que cet art dramatique en est encore à la période juvénile, où l'on imite autrui, où l'on n'est pas assez libre. Mais, outre qu'il y a, à cette règle, de brillantes exceptions, qui la confirment, cette diversité est une force aussi, marquant une indépendance d'esprit qui est le fond même du caractère national. Ajoutons à cela que si la faveur qui a accueilli en France le « théâtre d'idées » et le théâtre poétique a trouvé en Belgique un écho particulièrement sympathique, c'est également qu'ils s'accordaient avec le tempérament national, séculaire, avec cette « placidité recueillie », voisine du rêve, qui avait paru jusqu'à ce jour hostile à une expression d'art dont l'essence traditionnelle est l'action et le mouvement.

* * *

MAURICE MAETERLINCK

A cet égard, il n'est pas d'œuvres plus typiques, et, en tous cas, plus originales, que les drames de M. Maurice Maeterlinck, — ceux qu'il écrivit au début de sa carrière, et qu'il appela modestement « drames pour marionnettes » : *L'Intruse*, *Intérieur*, *Pelléas et Mélisande*, *Ariane et Barbe-Bleue*, etc., mieux encore peut-être que d'autres, plus scéniques et plus conventionnels, *Monna Vanna*, *Marie-Magdeleine* et *L'Oiseau bleu*, qui leur succédèrent, longtemps après. A vrai dire, la plupart de ces petites pièces ne sont pas de vrais drames, comme nous l'entendons généralement; ils ont une saveur de légende, de conte puéril, de songe, — voire parfois de cauchemar, — assez déroutante et certainement très inattendue; ils sont pleins de brumes et de mystère, de « châteaux malades », de « galeries basses qui n'ont pas d'issue », de « portes de fer qui ne s'ouvrent jamais », de « galeries qui se replient sans cesse sur elles-mêmes », de « marches innombrables entre de grands murs sans pitié », d' « escaliers qui ne mènent nulle part » et de « terrasses d'où l'on n'aperçoit rien ». Les personnages n'y parlent que dubitativement : « Je ne sais pas au juste... Je ne pense pas... Je ne suis pas sûr... » — « Il ne faut pas qu'une herbe nous entende... », dit quelqu'un dans la *Mort de Tintagile*; à quoi un autre répond : « Il n'y a pas d'herbe, ma sœur. »

« Nommer un objet, a écrit Stéphane Mallarmé, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou mêmement, choisir un objet et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements. »

Et Charles Morice : « Le symbole, c'est le mélange des objets qui ont éveillé notre sentiment, et de notre âme, en une fiction. Le moyen, c'est la suggestion : *il s'agit de donner aux gens le souvenir de quelque chose qu'ils n'ont jamais vu.* »

C'est sur cette manière de symbole, sur cette terreur vague et mystérieuse, que M. Maeterlinck a construit, dirais-je, toute son esthétique littéraire; et même elle a pris, à la longue, la force d'un

procédé. L'idée lui en est venue, à ses débuts, en traduisant les *Essais* d'Emerson; ou plutôt c'est là qu'il en a pris l'idée pour l'appliquer dans ses premières pièces et y revenir, plus tard, dans plus d'une de ses études philosophiques. D'après Emerson, les moindres actes de notre vie ordinaire ont un sens caché, intérieur, bien plus élevé que celui qu'ils paraissent avoir, et que nous ignorons. Dans un regard, derrière le geste le plus banal et la parole la plus insignifiante, nous manifestons à notre insu une grandeur de héros. Sans que nous le sachions, « toutes les puissances de l'âme sont présentes, toutes les lois de l'univers sont attentives autour de nous... Ce que pense la pensée n'a aucune importance à côté de la vérité que nous sommes et qui s'affirme en silence ». C'est la théorie du « moi transcendental » du moraliste mystique Novalis, — notre *moi* supérieur se révélant à côté de notre *moi* apparent.

Voici comment cette théorie est exprimée par la bouche d'un personnage d'*Intérieur :*

« Chacun porte en soi plus d'une raison de ne plus vivre... On ne voit pas dans l'âme comme on voit dans cette chambre. Elles sont toutes ainsi... Elles ne disent que des choses banales; et personne ne se doute de rien... On vit pendant des mois à côté de quelqu'un qui n'est plus de ce monde et dont l'âme ne peut plus s'incliner; on lui répond sans y songer : et vous voyez ce qui arrive... Elles ont l'air de poupées immobiles, et tant d'événements se passent dans leurs âmes ! Elles ne savent pas elles-mêmes ce qu'elles sont... Elle aurait vécu comme vivent les autres... Elle aurait dit jusqu'à sa mort : « Monsieur, madame, il pleuvra ce matin; » ou bien : « Nous allons déjeuner, nous serons treize à table »; ou bien : « Ces fruits ne sont pas encore mûrs. » Elles parlent en souriant de fleurs qui sont tombées et pleurent dans l'obscurité... Un ange même ne verrait pas ce qu'il faut voir, et l'homme ne comprend qu'après coup... »

On ne saurait s'y méprendre : c'est bien du Nord que nous est arrivé ce théâtre, si puéril en apparence, et pourtant si impressionnant et au fond si humain. Ce qui, tout de suite, a marqué très violemment sa différence d'avec le théâtre « latin », le théâtre traditionnel français, facond et verbeux, c'est le silence qui, en quelque sorte, l'enveloppe, et le parti inattendu qu'en a tiré l'auteur, au point de vue même de l'effet. Dans la plupart des œuvres théâtrales courantes, on parle trop; les personnages développent, en

belles phrases, des choses qui sont bien plus de la rhétorique que de la vie. Quel que soit l'acteur qui fait les gestes, c'est toujours l'auteur qu'on entend parler. Dans la vie, on ne parle pas tant que cela ; ou bien, si l'on parle autant, et même davantage, on le fait en beaucoup plus de temps. Une si grande abondance de paroles en deux ou trois heures est vraiment excessive ; l'idée, la pensée, la passion, la souffrance, tout ce qu'il faudrait dire enfin se noie dans ce torrent de mots inutiles. M. Maeterlinck a eu le courage, lui, de ne dire que les mots essentiels, les mots qui importent, les mots *qu'il faut dire*. Voyez *Pelléas et Mélisande* ; on n'y trouve peut-être pas une phrase qui ne soit l'expression précise, synthétique, absolue, de la réalité L'amour et la jalousie s'y expriment en traits si nets, si définitifs, qu'on n'en pourrait rien supprimer, ni rien y ajouter, et qu'ils disent tout, dans le langage le plus pénétrant et le plus vrai. Dans sa simplicité toute rudimentaire, il n'y a pas de drame plus réel et plus touchant. Un prince, égaré dans la forêt, rencontre une enfant pleurant la couronne perdue de son passé secret, l'emmène au château, l'épouse, la jette par son imprévoyance aux bras de son jeune frère, assassine celui-ci après avoir fait épier les amants par son propre fils, et, sans être bien sûr cependant qu'ils soient coupables, cherche vainement à obtenir de sa femme agonisante l'aveu d'une faute qu'elle n'a peut-être pas commise ; puis, il reste seul avec son doute, son remords et son désespoir. M. Maeterlinck, dans ce conte presque silencieux, où des personnages de légende semblent le jouet de forces inconnues, a mis l'essence des grands drames passionnels de l'amour et de la mort ; et peut-être leur est-il à tous supérieur.

Ces premières pièces sont décourageantes et désenchantées. Puis, un beau jour, — à partir d'*Aglavaine et Selysette*, — la lumière chasse tout à coup l'ombre de l'âme du poète ; et ses drames, dès lors, célèbrent la vie, l'amour et l'espérance. Une évolution soudaine s'est faite en lui. Son art est devenu plus clair, plus précis, — plus verbeux aussi, — plus latin, en somme, sans perdre heureusement sa belle dignité.

L'évolution est curieuse. Un des derniers drames de M. Maeterlinck, *Marie-Magdeleine*, met en scène un simple « conflit passionnel », qui peut manquer, à la rigueur, d'originalité. Mais en quoi il est nouveau, c'est qu'il nous fait assister à l'histoire de l'illustre hétaïre, qui est l'histoire même de la Passion, sans nous en montrer l'acteur principal, Jésus-Christ. Marie seule parle et agit : elle aime, elle souffre, elle se dévoue ; le sort de Jésus dépend d'elle... Et

Jésus, de qui il est tout le temps question, reste à la cantonade. On entend, une seule fois, de loin, dans la coulisse, sa voix prophétique. Le drame de la Passion n'en déroule pas moins devant nous, ou presque, la plupart de ses péripéties. Nous ne le voyons pas : mais nous voyons la Madeleine, émue, palpitante, éloquente, illuminée, et cela suffit; rien n'y manque : c'est la Passion vue à travers le tempérament d'une jolie femme.

M. Maeterlinck, dans ce drame, a suivi l'histoire très fidèlement, très respectueusement, — trop peut-être, — acceptant de bonne foi ce que la légende y a ajouté, en un sujet où la part de l'histoire et celle de la légende sont d'ailleurs très difficiles à définir. Autrefois, il se contentait de la légende, toute seule : il la créait lui-même, et c'était délicieux. Puis. il lui a préféré l'histoire, plus contingente, mais pas plus humaine cependant. Le décor réel a pris à ses yeux plus d'importance que le décor de rêve, évoqué dans son imagination. Dans *Monna Vanna*, ce décor est d'une précision d'archéologue; et le drame est un pur drame romantique, voire classique, et très cornélien, traitant, avec l'harmonieuse emphase d'un langage volontiers grandiloquent, un de ces graves débats psychologiques dont Victorien Sardou affectionnait de poursuivre la solution dans ses propres drames : celui de l'égoïsme humain aux prises avec le sacrifice de la patrie. Nous aimons à croire que cette incursion du poète dans les régions voisines du théâtre conventionnel lui fut inspirée surtout par le désir de fournir à une illustre interprète l'occasion de se faire admirer en des rôles capables de mettre en relief ses multiples talents.

Le poète, d'ailleurs, s'est repris bientôt, et, réintérgant son domaine favori, nous a rendu ses chères visions, élargies, éclairées d'une lumière nouvelle, dans le joli conte féerique *L'Oiseau bleu*. Les personnages de l'*Oiseau bleu* sont, presque tous, des enfants. Les enfants et les femmes jouent, dans le théâtre de M. Maeterlinck, un rôle prépondérant. M. Maeterlinck entoure d'une dilection particulière ces êtres chétifs et faibles, qui mènent le monde. Ils nous donnent ici, en balbutiant, la plus douce des leçons, celle de la sagesse; ils nous enseignent la plus haute doctrine, celle de la félicité intérieure, du bonheur en soi-même. Cette philosophie, exprimée avec une naïveté parfois non exempte de quelque préciosité, s'encadre d'une affabulation charmante et délicate et d'un décor exquis. Une grâce sans pareille y revêt des pensées saines, fortes et vraies. Et c'est réellement un petit chef-d'œuvre de fraîche poésie et de profonde sensibilité.

ÉMILE VERHAEREN

Les pièces d'Émile Verhaeren sont, elles aussi, d'un grand poète; mais le contraste entre lui et M. Maeterlinck, entre les deux écrivains et les deux talents, est considérable. A la sensibilité, au charme, à la délicatesse de l'auteur de la *Princesse Maleine* s'opposent une puissance rude, une violence voulue, un peu brutale, d'où toute grâce est bannie de parti pris. Verhaeren se fit, presque à ses débuts, le chantre épique de la Flandre; il était de la race des vieux maîtres gothiques et peignait avec des mots des tableaux d'un pittoresque impressionnant. Ses deux premiers drames, *Le Cloître* et *Philippe II*, sont bien plutôt des poèmes que des œuvres scéniques. Ce n'est pas à dire qu'ils manquent de mouvement et d'action. Si les personnages n'en ont guère, le verbe de l'auteur en déborde. Tout est tumultueux chez lui, sa parole et ses idées. Et c'est aussi avec des prétentions très nettes au « symbole » que furent composés ces drames « stratifiés », ainsi que les appelait lui-même le poète.

Le *Cloître* est l'histoire d'un moine qui, ayant tué son père, s'est retiré dans un couvent. Un jour, ses remords s'éveillent; le besoin d'expier le dévore; il confesse son crime à ses « collègues ». Il sera pardonné et méritera le ciel, pourvu qu'il expie en silence. Mais le silence lui pèse : il clame son crime en public; de là, scandale; les moines le jettent à la porte et le vouent aux flammes éternelles. Le remords et le repentir ne sont pas le véritable et unique sujet de la pièce. S'il en était ainsi, on pourrait la rapprocher de bien d'autres œuvres, où les mêmes sentiments ont été développés, non sans bonheur, depuis *Lady Macbeth* jusqu'à *Crime et Châtiment*, en passant par une foule de mélos et de tragédies. La nouveauté de la pièce, c'est qu'elle montre très hardiment le choc des passions qui s'agitent dans le monde clérical. Chacun des personnages incarne une de ces passions. Les idées nouvelles et les idées anciennes de ce monde très spécial se heurtent en des conflits de forces, de caractères et d'appétits. Tout cela est austère, imagé et vigoureux.

Philippe II repose sur une donnée non moins psychologique, et

développe également un conflit d'âmes et de forces contraires. La lutte intime entre Philippe II et son fils don Carlos, entre ce roi cruel, astucieux et sombre, et ce prince ambitieux et demi-fou, est une des pages les plus poignantes de l'histoire de l'Espagne. Toute l'horreur d'un pays qu'éclairent les flammes rouges de l'Inquisition, toute la barbarie d'une civilisation livrée au caprice d'un pouvoir occulte et despotique, s'y dessinent en traits profonds. Le fils révolté est frappé sans pitié. Comment mourut-il? On l'ignore. Le supplice fut lent, l'agonie savamment et royalement graduée. Le mystère dont s'enveloppe cette fin tragique pouvait donner libre cours à l'imagination. Émile Verhaeren a mis en un relief éclatant la passion débordante de la victime, et laissé son véritable héros au second plan de l'œuvre, qu'il domine cependant et dirige, même quand il ne paraît pas.

Un critique allemand, M. Stefan Zweig, a donné de ce drame — qui l'eût cru? — une glose intéressante pour l'amour-propre patriotique belge. « *Philippe II* a beau ne pas se passer en Flandre, dit le commentateur, ce n'en est pas moins un drame national. Déjà Charles De Coster, dans son *Uylenspiegel,* l'éternelle épopée de la Flandre, avait vu en Philippe II, avec toute la haine mortelle d'un vrai Flamand, l'ennemi héréditaire de la liberté. C'est la même haine qui pousse Verhaeren, devenu par *Toute la Flandre* le chantre lyrique de son pays, à peindre dans sa tragédie cette sombre figure. Ici, comme dans *Uylenspiegel,* Philippe II apparaît le souverain dur et inflexible qui veut éteindre la flamme de la vie, trop ardente pour lui, et rendre le monde marmoréen et froid comme les appartements de son Escurial. Voici, subitement révélé, l'envers du catholicisme, dont le *Cloître* avait immortalisé l'ardeur : le voici, impitoyable et ascétique, tendu de toute ses forces volontaires contre l'irréfragable joie de vivre. Quant à don Carlos, c'est l'enthousiaste ami de la foule, l'amant de la Flandre, qui ne veut que jouissance, franchise et passion. Les personnages symbolisent cette lutte entre les deux pôles extrêmes de l'existence, positif et négatif, cette même lutte qui détermina la crise lyrique de Verhaeren, ce combat entre la négation et l'affirmation passionnée de la vie, qui fut la cause profonde de la guerre entre l'Espagne et les Pays-Bas. Certes, la comparaison de ce *Philippe II,* si grandiose et si inégal au point de vue dramatique, avec le *Don Carlos* de Schiller paraît au détriment de l'œuvre de Verhaeren. Mais ce que Verhaeren voulait montrer, ce n'est point l'homme dans toute la

plénitude de son être, mais surtout la lutte de ces deux sentiments : l'enthousiasme de la vie et son oppression farouche. »

Je ne sais si Émile Verhaeren a voulu vraiment montrer cela; mais il n'est pas indispensable qu'un poète veuille une chose pour la réaliser. C'est le rôle de la critique de la découvrir; et l'on sait que la critique allemande y est particulièrement habile. Elle fut toujours, d'ailleurs, fort aimable pour ce grand poète, — et celui-ci le lui rendait bien... Tous deux durent s'en repentir, quelque temps après. Le dernier drame de Verhaeren, *Hélène de Sparte,* fut révélé, en allemand, au public allemand, bien avant de l'être au public français dans son texte original! C'est le même M. Sweig qui fit à l'auteur l'honneur de le traduire, sous le titre de *Helena's Heimkehr*. L'héroïne célèbre nous est présentée en proie au mal de Vénus, semant l'amour sous ses pas et allumant, de ses yeux de perdition, la haine autour d'elle. La fatalité antique y joue le rôle qui convient dans toute tragédie qui se respecte; car c'est bien, en effet, une tragédie, très classique, voire très conventionnelle, et que ne renierait point — le style à part — un bon disciple de Voltaire... Ce qui prouve une fois de plus que les plus révolutionnaires, les plus indépendants, les plus libres des poètes, après être partis en guerre contre les règles maudites et le méprisable métier, en arrivent souvent, tout doucement, à se soumettre et à s'enrôler dans l'armée ennemie.

***

GUSTAVE VAN ZYPE

Avec M. Gustave Van Zype nous rentrons tout à fait dans le giron de l'art dramatique traditionnel, respectueux des principes, — je ne dirai pas des formules; car, tout en obéissant aux règles, tout en ne faisant pas fi du métier, M. Van Zype n'a jamais cessé, depuis ses débuts, de marcher à l'avant-garde des idées nobles et généreuses. C'est à traduire scéniquement ces idées qu'il a appliqué tous ses efforts et toute sa volonté. Il l'a fait avec une énergique âpreté, tout d'abord, dans une série d'études très poussées au noir, sur la famille et la société contemporaines, qu'avilissent l'argent et la corruption. *La Souveraine*, *La Gêne*, *Un Père et Mère...*, *Le Patrimoine*, *Le Gouffre*, *L'Échelle* nous montrent la bourgeoisie

sous des aspects que l'auteur n'a pas craint parfois de faire plus sombres que nature. C'est ainsi que la pièce *Un Père et Mère...*, mettant en scène le redoutable problème du mariage, de la fidélité entre époux, de la foi jurée, établit que la fidélité n'existe guère, que la foi jurée n'est qu'un vain mot, que la trahison est, dans les ménages, une règle à laquelle il existe bien peu d'exceptions; conséquences : la douleur, la honte, l'irrespect des enfants pour les parents coupables. A tous les degrés de l'échelle sociale, nous dit-il encore, l'argent fatal cause ses ravages : c'est le sujet même de l'*Échelle*. En haut, les exploiteurs, les « chefs de bande », étayent leur fortune sur les ruines qu'ils ont accumulées et sur la turpitude de leur vie privée; au milieu, la bourgeoisie sans vergogne, tirant parti, elle aussi, à sa manière, des désastres qui l'ont atteinte, et mettant en pratique le cri fameux : « Enfin nous avons fait faillite ! »; en bas, la misère noire, la faim, le froid, pour les pauvres gens, seules victimes sans salut. La *Gêne* étale les mêmes plaies. Et le *Gouffre* dit assez, par son titre, de quel gouffre il s'agit, celui que creusent dans les ménages les prodigalités des femmes et où les entraîne, de chute en chute, la fièvre du luxe. Tout cela était d'un moraliste sévère et grondeur, auquel manquait peut-être un peu d'ironie pour être mieux écouté encore et plus sûr d'atteindre son but. Les personnages de M. Van Zype semblaient presque toujours excessifs dans leur dureté ou dans leurs faiblesses, encore qu'ils fussent très près de la nature et de la vérité; mais l'optique du théâtre arrive parfois à faire paraître cette vérité invraisemblable et cette nature monstrueuse.

Ces premières pièces de M. Van Zype valent surtout par ce que Georges Ancey a appelé le côté « synthétique » : le sujet y est généralement indiqué à grands traits, nets et fermes. Le côté analytique, dans les détails nécessaires à l'expression des caractères et des passions, laisse à désirer. Les grands traits s'agrémentent de peu de détails et se colorent de peu de nuances. Sur ce sol rude, les fleurs germent malaisément. Mettant sur la scène ses idées toutes nues, M. Van Zype se préoccupe peu de les parer de frivoles ornements. Dans cet homme de théâtre il y a un apôtre. Il méprise profondément l'art pour l'art : quand il traite une question sociale ou psychologique, il fait œuvre moins de dramaturge que de philosophe; son but n'est pas de distraire, moins encore d' « amuser », mais d'élever le public avec lui vers un idéal de vérité et de beauté morale.

M. Van Zype n'a pourtant rien d'un pessimiste. Les naturalistes, qui furent ses premiers maîtres, aboutissaient au découragement, à la négation du Bien et du Beau. M. Van Zype invoque, lui, comme remède aux misères de la vie, la résignation, le courage, l'énergie, l'espérance. C'est la conclusion de ses dernières œuvres, *Les Étapes* et *Les Liens*, où son talent s'est affirmé avec le plus d'autorité.

Les « étapes » dont il s'agit, ce sont « les générations qui se succèdent dans la recherche de la vérité »; c'est la science, qui progresse et marche, proclamant aujourd'hui erreur ce qu'elle proclamait hier vérité. D'où conflits d'idées, conflits de consciences, conflits de sentiments. L'auteur imagine une famille de savants, où, comme dans la *Course du Flambeau*, éclate le choc des âges, tour à tour égoïstes et ingrats. Les théories du père, médecin illustre, sont battues en brèche par le gendre, médecin également, ayant foi en des méthodes contraires. Les deux hommes, associés, se séparent violemment; la fille reste avec son père, dont elle prend le parti, et repousse son mari, d'autant plus cruellement qu'elle est près de devenir mère... Huit années se passent. Et, alors nous apprenons que, peu à peu, le vieux médecin a fini par reconnaître que son gendre avait raison et lui envoie en cachette ses propres malades... Le vieillard, voyant combien sa fille est malheureuse, car elle n'a point cessé d'aimer son époux, avoue enfin son erreur et accepte une réconciliation. Quinze ans se passent encore... Le petit-fils du vieux savant est à la veille, lui aussi, d'être médecin. Et, un jour, revenant du cours, il oppose les méthodes nouvelles qu'on lui enseigne à celles de son grand-père et à celles de son père. C'est une nouvelle étape... Le conflit, qui désunit jadis ces deux derniers, renaît soudain, menaçant... Mais le vieillard moribond, tire la conclusion du drame, en prêchant l'apaisement. La lutte est nécessaire, comme la souffrance : elle élève les âmes et aide l'homme à conquérir le vérité.

Cette œuvre, remarquable par sa probité, ne vise pas plus à l'effet que les œuvres précédentes de l'auteur du *Gouffre*. Elle ne dit que ce qu'elle doit dire. Elle ne nous présente pas d'êtres exceptionnels, ni fripouilles, ni arrivistes... Presque tout le théâtre contemporain est aux fripouilles et aux arrivistes, — les deux ordinairement n'en faisant qu'un, — et aux hommes d'argent, qui se confondent souvent avec ceux-là. On conçoit que M. Van Zype se soit laissé tenter, à ses débuts, par l'exemple. Mais il en est

revenu. Dans les *Étapes*, il n'a pas craint de ne nous présenter que des honnêtes gens, uniquement guidés par la conscience de ce qu'il croient être la vérité et par la soumission à leur devoir. Ce qui ne les empêche pas d'être des hommes capables d'erreurs et de faiblesse. Le défaut de la pièce, c'est qu'elle défend l'idée avec une vigueur qui l'emporte un peu au delà de l'humanité. Dans la rencontre de l'idéal avec l'amour, elle sacrifie celui-ci à celui-là avec une logique vraiment impitoyable. La jeune femme qui abandonne son mari pour suivre son père est peut-être une héroïne très cornélienne ; ce n'est pas une femme qui aime. Elle n'agit pas conformément à cette autre loi de nature, que Paul Hervieu a si admirablement concrétisée dans la *Course du Flambeau*, où la même idée est développée de façon différente. Dans les éternels conflits de la raison et du cœur, il est beau, certes, de nous montrer la raison triomphante; mais c'est rarement vrai, et ce n'est pas humain... Je dirai surtout que ce n'est pas « théâtre ». Une tendance règne depuis quelque temps à mettre, dans l'étude de la vie, l'amour à l'arrière-plan... Quelle faute ! On aura beau dire et beau faire, l'amour ne cessera jamais d'être le facteur le plus puissant de toutes les grandes actions et de tous les grands crimes. Bon gré, mal gré, il faut compter avec lui, — le conquérir si l'on peut, se faire aider par lui, le prendre pour allié ou pour complice, mais ne pas s'imaginer qu'on puisse s'en passer ou marcher contre lui. Le vieux distique est et restera toujours vrai :

Qui que tu sois, voici ton maître;
Il l'est, le fut, ou le doit être.

Les *Liens* s'apparentent étroitement aux pièces de M. François de Curel, que M. Van Zype semble avoir prises — non sans raison — pour guide, avec, en certaines de ses pièces, Paul Hervieu. Les *Liens* prêchent l'énergie et l'espoir avec une éloquence émue et communicative, réalisant d'une façon remarquable l'esthétique du « théâtre d'idées ». L'auteur s'y est attaqué à l'une des questions les plus complexes, mais aussi les plus angoissantes de la science psycho-physiologique : l'hérédité; et il l'a considérée dans sa manifestation la plus susceptible d'effet : l'hérédité psychologique morbide, la folie héréditaire des dégénérés.

Cette loi de l'hérédité, M. Van Zype l'a étudiée à fond; il sait tout ce qu'elle apporte de douleur à l'humanité, tout ce qu'on peut craindre d'elle et tout ce qu'on en peut attendre; il sait combien fragiles sont les exceptions, tout accidentelles, qui peuvent la contrarier. Sa pièce a ceci de curieux qu'elle est en quelque sorte la traduction scénique de cette question; il n'en est peut-être pas un côté qu'elle ne touche ou dont elle ne tire un effet dramatique; tout est classé, méthodiquement, par un homme de science qui verrait la science avec les yeux d'un homme de théâtre. S'il est un reproche qu'on puisse faire à l'œuvre, c'est d'avoir voulu trop dire, en termes trop techniques, et ressembler çà ou là à une conférence. Les personnages des *Liens* sont tous de grands savants; ils connaissent la question sous toutes ses faces; ils ont pioché l'admirable livre de Ribot sur l'*Hérédité psychologique*; ils s'en sont partagé les chapitres, et ils les placent au bon moment. Mais ce par quoi la pièce est d'une valeur vraiment supérieure, c'est par le souffle ardent et généreux qui l'anime et par la conclusion que l'auteur lui a donnée. Sèchement présentée, elle n'eût pas été, même comme œuvre de vulgarisation scientifique, dénuée d'intérêt; mais maintenant elle s'élève jusqu'au lyrisme. Car M. Van Zype est poète. La fatalité de la loi d'hérédité ne l'effraie pas. Il s'y soumettrait, comme savant; comme poète, il préfère avoir foi dans sa diversité, dans ses transformations, dans les causes accidentelles d'innéité, dans le concours fortuit des lois naturelles. Il saisit, comme une branche de salut, la possibilité d'une régénérescence, la tendance qu'a l'hérédité à retourner au type primitif; et il bâtit là-dessus un hymne d'amour et de rédemption que traduit adorablement, à la fin de la pièce, un couple de fiancés que le malheur de leurs parents a désunis.

Ainsi, la beauté de l'œuvre, son originalité, c'est que, construite sur les bases solides de la science, elle monte et plane vers l'idéal, non un idéal de chimère et de vague illusion, mais de vie féconde et de santé.

* * *

IVAN GILKIN

Nous avons vu des dramaturges se servir du théâtre comme d'une tribune pour défendre des thèses avec passion, d'autres comme d'une chaire, pour y résoudre sans parti pris des problèmes de conscience. M. Ivan Gilkin, poète de large envergure, auteur d'un *Prométhée* et d'un *Jonas* également remarquables, s'est rangé parmi ces derniers, dans deux drames écrits avec une rare dignité littéraire : *Savonarole* et les *Étudiants Russes*, œuvres de penseur plus encore que d'homme de théâtre. Dans *Savonarole*, M. Gilkin ne nous a pas donné tout le sujet que promettait le titre : il ne nous en a donné, en quelque sorte, que le dénouement, ou à peu près. Lorsque le rideau se lève, le prieur du couvent de Saint-Marc est toujours le maître de la république évangélique, dont il a proclamé roi Jésus-Christ. Il affirme encore, avec une éloquence enflammée, sa mission divine ; mais déjà de vagues pressentiments le troublent, et bientôt se manifestent les signes avant-coureurs de sa chute. On a découvert une conspiration au profit des Médicis ; le tribunal des VIII a condamné les conjurés ; mais c'est à Savonarole qu'il appartient de décider si la sentence de mort sera exécutée, en vertu d'un décret que le tribun lui-même a fait voter naguère. Le prophète, qui n'a jamais prêché que la douceur, lutte avec lui-même et implore la grâce divine de l'éclairer en lui apprenant s'il doit sauver sa patrie par une exécution qui équivaut à un assassinat. Il se décide enfin et ordonne la décapitation. Du coup, son sort est marqué. Qui frappe par le glaive périra par le glaive. La sentence à peine exécutée, le peuple de Florence se tourne contre lui ; en même temps, le pape, qui l'avait interdit, l'excommunie. Assiégé dans son couvent, il est pris, et mourra sur le bûcher.

En mettant sur la scène la sombre et farouche figure du prédicateur dominicain, l'auteur ne s'est point borné à développer simplement une action théâtrale. C'est toute une époque qu'il fait revivre sous nos yeux, — une des époques les plus tragiques de l'histoire, celle où l'esprit du moyen âge abdique devant l'esprit nouveau de la Renaissance. Et c'est en même temps, et surtout, un drame intérieur. Le conflit est dans la conscience même du héros. Le

moine chrétien violera-t-il la loi de charité en versant le sang des innocents, ou trahira-t-il sa patrie en les sauvant de la mort? Le conflit est profondément pathétique. Il suffit à l'intérêt de la pièce, toute remplie de débats religieux et politiques et où l'amour se laisse à peine entrevoir, dans une scène, la seule qui fasse apparaître une femme.

M. Gilkin a étudié la figure de Savonarole en poète et en historien. Savonarole fut-il un illuminé, ou un imposteur? L'ambition fut-elle son guide, ou la foi? Ses perpétuelles contradictions ont autorisé toutes les interprétations du rôle que joua à Florence ce faux démocrate. M. Gilkin semble avoir dégagé la vérité exacte de cette confusion de sentiments et d'actes étranges et déroutants. I a rendu le personnage vraiment humain, par ses faiblesses mêmes, et historiquement vraisemblable. Certes, on peut se demander, en écoutant la pièce, si l'auteur, touchant aux plus graves questions du catholicisme, est avec les catholiques ou avec leurs ennemis. Il dit leurs vérités aux uns et aux autres. Il est curieux parfois de deviner ce qu'un auteur pense. L'audition ou la lecture de *Savonarole* nous laissent indécis sur ce point. Mais cette indécision est bien, en somme, dans le caractère même du personnage; et c'est miracle de voir avec quel art M. Gilkin a su garder tout son intérêt à un héros si peu résolu et qui ne craint pas de cesser parfois d'être sympathique. Cette impartialité grandit l'œuvre et arrive à lui donner une portée générale. A côté de cette portée générale, naturellement élevée, peut-être en trouverait-on une autre encore, plus simple, plus modeste, dans ces paroles qu'adresse, tout à la fin, à Savonarole, le geôlier de sa prison : « Voilà, mon révérend Père, où mène la politique! » Je ne sais si M. Gilkin a voulu donner là une leçon aux moines de tous les temps; mais nous ne croyons pas risquer de nous tromper en tirant de son drame cette moralité familière.

Presque en même temps que le *Savonarole* de M. Gilkin, un écrivain français, M. Gabriel Trarieux, publiait à Paris un drame sous le même titre. Contrairement à ce que nous voyons dans la pièce de M. Gilkin, l'amour y occupe une large place, non moindre que la lutte que s'y livrent l'esprit ancien et l'esprit nouveau, le mysticisme et la vie. L'auteur oppose la figure de Botticelli à celle de Savonarole, et il tire de cette opposition un excellent parti. Mais ce n'était point là, en somme, le vrai sujet. Le vrai sujet, c'est justement celui que M. Gilkin a traité, les hésitations et les regrets

du héros, doutant de son œuvre, et comment le peuple se détache de lui Chez M. Trarieux, ce conflit de conscience, cette lutte de l'homme public avec ses ennemis, y sont exprimés, d'une façon un peu puérile, par l'affaire des *six fèves ;* et Savonarole, dans cette affaire, est peu sympathique.

Les *Étudiants Russes* de M. Gilkin sont, comme son *Savonarole*, une page d'histoire de l'humanité, mais d'une humanité plus proche de nous et, par cela même, plus poignante. M. Gilkin a puisé son sujet dans les événements qui se passèrent à Saint-Pétersbourg en 1902. Les étudiants et les ouvriers se sont unis pour réclamer du tsar des réformes et la liberté. On leur répond par la plus violente des répressions. Deux frères, neveux d'un sénateur réactionnaire de l'empire, sont arrêtés, parmi les chefs de la révolte. Une jeune nihiliste, maîtresse d'un des deux frères, les excite et soutient leur courage. Le sénateur veut sauver ses neveux. Un débat s'engage entre eux sur la politique de la Russie. Un des étudiants reconnaît son erreur et rétracte les idées pour lesquelles il a jusqu'alors combattu. L'autre, avec l'aide de la nihiliste, étrangle le traître. Une rivalité d'amour, jalousie de femme, peu expliquée, corse vaguement ce sujet plus riche en discours qu'en actes. L'élément dramatique n'intervient ici que comme prétexte, et il est ouvertement sacrifié à « l'idée ». Même le dénouement tragique et violent ne peut faire que la pièce ne soit, avant tout, et même exclusivement une étude politique et sociale. C'est bien cela, sans aucun doute, que M. Gilkin a voulu. Et l'originalité — le mérite, si vous voulez, ou le défaut — d'*Étudiants Russes,* c'est d'être, en effet, une œuvre d'historien, et non de dramaturge. M. Gilkin nous dira que l'on peut, au théâtre, faire de l'histoire très impartiale. Peut-être; mais, à notre avis, pas dans des sujets où sont en jeu tant d'éléments de pitié et d'émotion. Il est difficile, quand il est question de jeunesse, d'amour et de liberté, de ne pas être avec ceux au cœur de qui palpitent ces sentiments-là. M. Gilkin a eu le courage, dans sa pièce, de ne pas être avec eux ; il s'est privé par cela même de la plus grande joie que puisse éprouver un auteur dramatique, celle de défendre une cause généreuse et de sentir la foule émue vibrer avec soi.

* * *

GUSTAVE ABEL

De ces hauteurs un peu austères, redescendons dans la vie intime — non moins triste — de tous les jours. Les tentatives des dramaturges belges pour élever le théâtre au niveau des conceptions les plus larges de la morale et de la philosophie ne font pas défaut. Elles témoignent même parfois d'une louable audace. Témoin les *Forces Ennemies* de M. Gustave Abel.

M. Abel a tenté, semble-t-il, de faire du « théâtre d'idées » avec du « théâtre d'amour ». Comme on s'était plaint de l'importance excessive prise sur la scène par les questions d'amour, quelques esprits grincheux avaient songé à les en bannir impitoyablement. C'eût été folie L'amour gouverne le monde. On ne saurait pas plus s'en passer au théâtre que dans la vie. En France, il est le ressort presque unique de l'art. Toute la littérature française, depuis ses plus lointaines origines, est une littérature d'amour, parce que l'amour est non seulement dans le sang, mais dans le cœur et dans l'esprit du Français, né galant avant même que d'être né malin. Vouloir faire du théâtre d' « expression française » avec seulement des idées sociales, humanitaires et scientifiques serait une chose presque contre nature. Et d'ailleurs, cela finirait par devenir terriblement ennuyeux.

Les *Forces Ennemies* de M. Abel ne bannissent point l'amour. Bien au contraire : dans une atmosphère de pensées, où passent les plus graves soucis de notre état social, et où s'affirme la plus complète indépendance d'esprit vis-à-vis des préjugés et des conventions bourgeoises, elles posent un problème amoureux et le discutent, tragiquement.

Un homme a aimé, d'un amour passager, qui a fait place à un amour plus définitif. C'est l'histoire ordinaire de la maîtresse que l'on quitte pour prendre femme. On oublie la maîtresse. Parfois, on la garde, et c'est la femme qu'on « plaque », à moins qu'on ne garde les deux, ce qui est le cas le plus ordinaire... Mais M. Abel a envisagé le cas le plus « légitime » et le plus correct — tout au moins socialement. Son héros est marié; il aime sa femme et n'a conservé de sa première liaison qu'un très aimable souvenir. Et alors surgit la question qui provoque le conflit : Cet homme peut-il,

sans manquer à ses devoirs conjugaux, revoir celle qui charma sa jeunesse et lui marquer sa considération, et non pas en cachette, mais avec la permission même de son épouse?... Parfaitement, répond M. Abel. L'épouse n'en concevra aucune jalousie, si l'époux est assez maître de lui-même pour n'éprouver aucune tentation de revenez-y, dont la paix de son ménage pourrait souffrir.

Le défi est relevé. Monsieur se rend aussitôt chez son ancienne maîtresse, pour lui faire une simple visite. Mais celle-ci n'a pu chasser de son cœur l'image de l'amant préféré. Elle l'aime toujours... Lorsqu'elle le revoit, elle croit qu'il l'aime aussi et qu'il lui revient... Hélas! à ses transports il répond par des paroles de glace; il lui démontre que l'amour ancien et l'amour nouveau sont des « forces ennemies » qui se combattent et se neutralisent; que, fatalement, le dernier venu doit remplacer le premier; que cela est juste, logique, naturel et honnête. Et, finalement, il s'en va, très digne, comme il était venu. Alors, la pauvre fille, désespérée, s'empoisonne.

Je ne crois pas avoir besoin de montrer sur quelle base fragile est construite cette pièce : une vantardise d'homme mal élevé, doublée d'une goujaterie. Tout y est faux, ou de mauvais goût : l'attitude invraisemblable de la femme mariée qui, aimant son mari, le pousse à aller voir une maîtresse jadis adorée et digne de respect; la conduite d'amis qui préparent cette entrevue; l'insolence du monsieur qui devant l'émoi et les larmes de son ex-amie lui fait la description de son bonheur conjugal et étale à ses yeux la sécheresse de son cœur; le ridicule avec lequel il dénoue les bras suppliants qui s'attachent à son cou; son embarras; sa fuite odieuse et grotesque... Mais ce qui est peut-être moins admissible encore, c'est que cette malheureuse conserve un atome d'affection et consente à se tuer pour un être aussi méprisable.

L'intention de l'auteur a-t-elle été de rendre son héros aussi piteusement antipathique? Peut-être oui, peut-être non. Cela ne nous apparaît pas clairement. L'exploit n'est même pas intéressant, et je me demande ce qui a pu, en tout cas, recommander un pareil sujet à l'attention de M. Abel. Je ne discerne pas très bien ce qu'il a voulu nous prouver. A-t-il voulu donner raison, ou tort, à la nature, ou à la société? On ne sait. Les « forces ennemies », c'est un beau titre, mais il peut signifier beaucoup de choses. Tout est « forces ennemies » dans la nature : la nuit et le jour, l'amour et la haine, le noir et le blanc, la vie et la mort... Ici il s'agit d'amour

ancien et d'amour nouveau. Que l'un chasse l'autre, comme deux clous, — ou comme deux « crampons », — cela n'a pas besoin d'une longue démonstration; ou plutôt, cela n'est même pas toujours vrai. En campant sur la scène deux caractères tout d'une pièce, opposés l'un à l'autre, comme dans la tragédie, — d'où conflit et catastrophe, — M. Abel n'a réussi qu'à mettre en scène un paradoxe assez choquant. Il eût été beaucoup plus près de la vie s'il nous avait montré la vanité même de sa proposition, en opposant deux autres « forces ennemies », bien autrement puissantes : la raison et l'instinct. A la raison, disant à l'homme : « Oublie tes amours d'autrefois dans la joie de tes amours présentes », — l'instinct aurait répondu : « C'est en vain que tu voudrais effacer la saveur de baisers qui te furent doux; devant de beaux yeux qui pleurent et de jolis bras qui t'enlacent, tu as beau être sage, tu céderas. » Certes, c'eût été fort peu moral, au point de vue des conventions sociales, dont M. Abel avait paru, dans son premier acte, faire cependant peu de cas, mais comme c'eût été plus humain! Et si la morale, à ce point de vue-là, avait été un peu chiffonnée, l'auteur aurait pu nous en proposer une autre, plus édifiante encore, qui est celle-ci : « Quand on a aimé une femme, digne d'estime et d'affection, intelligente et qui vous aime, on ne la lâche pas, fût-elle pauvre, pour en épouser une autre, fût-elle riche. Ou bien, si on le fait, on ne s'en vante pas. »

Peut-être est-ce cela que M. Abel nous aurait dit s'il avait eu l'occasion d'ajouter à sa pièce un quatrième acte.

Et tenez, — coïncidence curieuse, — presque à l'heure même où l'on jouait à Bruxelles les *Forces Ennemies,* on représentait à Paris un drame admirable d'une débutante, Mlle Lenéru, *Les Affranchis*, qui développe précisément, avec une puissance et une éloquence émouvantes, la thèse opposée à celle que M. Abel s'est efforcé de démontrer : « Nous sommes les êtres d'un seul bonheur, d'une seule union, d'un seul amour. La mort même ne saurait redoubler, recommencer nos destins. » Ainsi parle le personnage principal des *Affranchis*. Et ainsi eussions-nous souhaité entendre parler celui de M. Abel.

* * *

MARGUERITE DUTERME

Si le héros de M. Abel est choquant, ceux qu'affectionne Mme Marguerite Duterme le sont bien davantage. Mme Duterme attira sur elle, de très bonne heure, par un tempérament dramatique peu ordinaire, l'attention de ceux qu'intéresse l'avenir du théâtre en Belgique. M. Lugné-Poë vint même un jour, de Paris à Bruxelles, pour faire connaître une pièce d'elle : *Væ Victis!*... Cette pièce est curieuse à plus d'un titre; le principal est son manque absolu de sincérité. Un mari surprend sa femme en tête à tête coupable avec un ami, qu'il a tiré de la misère. Au lieu de le jeter à la porte, il lui donne sa fille en mariage! Toute la pièce nous montre les hésitations lâches de l'amant, entre la femme de son ami et sa fille, la veulerie du mari, dont l'infortune excite les appétits amoureux bien plutôt que l'indignation, et qui finit par se tuer pour ne pas devenir gâteux; le cynisme de la femme, qui pousse le malheureux à la mort, et diverses autres petites ignominies, vraisemblables peut-être, mais accumulées avec une étrange insistance. Où l'auteur (jeune personne du meilleur monde, alors âgée de vingt-six ans et fiancée) avait-il contemplé pareille société? Dans Ibsen, dans Bernard Shaw, chez Schopenhauer, chez Nietzsche, nous dit-on... C'est probable, et j'aime à le supposer. Mais pas dans la réalité, bien certainement. Alors, en quoi cela peut-il nous intéresser? Quelles impressions de vérité sont capables de nous donner des tableaux de la vie vus à travers tant de tempéraments chagrins, sans compter celui de l'auteur, si blasé déjà?...

On nous dira que telle est vraiment la conception que cet auteur s'était faite de l'existence. Jeune, sans expérience, on est souvent disposé à trouver l'existence avilissante et toute pleine d'infâmies. L'aspiration au rêve, qui hante les cœurs tout neufs, leur fait voir la réalité sous les couleurs les plus dégradantes. Cela est exact pour les très jeunes gens. Qui de nous, à dix-huit ans, n'a pas souffert d'une noire désespérance? Nous serions tentés d'expliquer ainsi le pessimisme de Mme Duterme si nous ne savions que les jeunes filles sont beaucoup plus tôt raisonnables que les jeunes gens : chez elles, désespérer encore à vingt-sept ans, c'est bien

extraordinaire. A cet âge, la mélancolie noire risque de n'être plus susceptible de guérison.

Je me refuse à admettre que toutes les horreurs que Mme Duterme a accumulées dans sa pièce soient le résultat de son observation, et, plus encore, je tremble à la pensée qu'elles pourraient être le simple produit de son imagination. Les fripouilles qui s'agitent dans ces quatre actes bizarres symbolisent avec une naïveté vraiment trop grossière l'éternelle loi de la sélection : dans la bataille de la vie, les faibles sont les vaincus. Les faibles de *Vœ Victis* ont une faiblesse qui, au point de vue de l'art, n'a rien d'intéressant. Ils sont mûrs pour la camisole de force.

La *Maison aux Chimères,* succédant à *Vœ Victis!* a justifié tout à la fois les espoirs et les craintes que le talent précoce de Mme Duterme avait fait concevoir. Cela commence comme une pièce d'Ibsen et continue comme une pièce de M. de Porto-Riche. Si Mme Duterme n'avait pas tant lu, il est fort probable qu'elle aurait écrit une œuvre qui, sans être moins vigoureuse ni moins haute, eût été, outre cela, plus claire d'abord, et ensuite plus émouvante encore qu'elle ne l'est tout de même dans ses parties essentielles. Le premier acte est laborieux, diffus, presque révoltant Nous y voyons deux hommes, d'apparence bien éduquée, qui se conduisent avec une femme, l'épouse de leur maître, comme ne se conduiraient point des portefaix; on s'étonne de ne pas les voir jetés dehors. Ce n'est pas la Maison aux mystères; c'est la Maison des muffles... Qu'est-ce à dire? Ces deux hommes parlent et agissent ainsi... parce qu'ils sont, l'un et l'autre, amoureux de la dame! L'un est dépité de voir sa place prise; l'autre lutte contre sa passion naissante. Et voilà! Cela peut nous sembler un peu déplacé; mais c'est très ibsénien. Il nous faut attendre, en tout cas, la fin de l'acte pour être fixés.

Mais à partir de ce moment, la pièce nous saisit. Elle a vraiment de la force et même de la grandeur. Un savant, Pascal Magnier, professeur de philosophie, a adopté un filleul à lui, Michel Lagrange, fils d'un ancien ami mort alcoolique; il l'a élevé et l'aime comme son propre enfant. Le jeune homme a dix-huit ans, lorsque Pascal Magnier épouse Solange, une femme beaucoup plus jeune que lui et fort belle. Michel ne tarde pas à s'éprendre d'elle; mais il refoule vivement en lui ce sentiment coupable et le dissimule sous une haine sourde, sauvage, que Solange ne s'explique pas et dont elle se plaint amèrement. Le savant confesse son filleul,

et bientôt lui arrache l'aveu de son amour. Michel veut partir; mais Pascal Magnier le retient. Les admirables théories philosophiques qu'il a professées durant sa longue carrière et qui lui ont valu la vénération enthousiaste de ses disciples, il en fera l'application sur lui-même, et exigera que son fils adoptif les pratique à son tour. Il a élevé vers le bien les âmes qui se confiaient à lui; il les a rendues meilleures, — du moins le croit-il; — il a prêché sans cesse la bonté triomphante et dominatrice des misères humaines... Michel restera donc. Il domptera sa passion; il l'éteindra par l'habitude même du danger; et lui-même se contraindra en même temps à l'expérience la plus héroïque à laquelle un mari puisse se risquer. Certes, la situation est délicate, voire un peu scabreuse. Une phrase, un mot, un rien pouvait — il n'est pas besoin de dire pourquoi — la rendre ridicule. Mme Duterme a réussi à la rendre vraiment pathétique. Le dénouement est ce qu'il devait être. Le sacrifice du mari-philosophe était absurde; son espoir était une chimère. L'amour est plus fort que toute volonté. Vainement Michel a essayé d'étouffer sa flamme sous la cendre d'une amitié à laquelle Solange trouvait infiniment de charme. Mais peu à peu, le printemps venu, la nature en fête réveille les cœurs endormis; Solange découvre avec surprise, mais non sans plaisir, en son petit ami un amoureux très passionné; la flamme se communique aussitôt (il ne faut pas jouer avec le feu!) et l'incendie menace de tout embraser... Heureusement, le savant arrive à temps pour l'éteindre... Depuis quelque temps déjà, son grand effort s'amollisait. Il se sentait envahi par la plus bourgeoise des jalousies. Le surhomme n'était qu'un homme et le héros n'était qu'un mari pareil à tous les autres maris. Et il n'avait pas tort, en somme; cela valait mieux ainsi; car son filleul, comme tous les autres, n'était qu'un pauvre cœur aussi, et il s'en était fallu de très peu que toutes ces belles chimères de noblesse, de générosité et de vertu se fussent évanouies dans la banale et vile réalité.

Un mot, bien triste, termine la pièce : — « Sois méchant, dit Solange à son mari, qu'elle console; tu souffriras moins. » C'est à cette conclusion profondément pessimiste qu'aboutit la thèse, — pardon ! l'idée de l'auteur... Eh quoi, la bonté ne serait-elle vraiment qu'un rêve, une utopie, — que dis-je ? une amère duperie ? Croire à un monde qui serait honnête, reconnaissant des bienfaits reçus, respectueux de la foi jurée, du droit de chacun, de l'amitié aveuglément confiante, quelle illusion !... Peut-être n'avions-nous

pas besoin, pour le savoir, qu'une pièce en trois actes nous le dît. Maris, veillez bien sur vos femmes; n'introduisez pas le loup dans la bergerie ! Hommes, qui que vous soyez, fussiez-vous philosophes, ne vous imaginez pas pouvoir l'être au point de fermer les yeux sur les malheurs possibles, et de croire en la vertu des autres. Ne soyez pas trop bons ! Ne soyez même pas bons du tout !... soyez méchants, puisque tous les autres le sont autour de vous. C'est, paraît-il, la condition du bonheur...

***

HORACE VAN OFFEL

M. Horace Van Offel a commencé, lui aussi, — comme Mme Duterme et bien d'autres, — par subir l'influence ibsénienne. Dans l'*Oiseau mécanique*, cette influence était excessive, avec beaucoup d'inexpérience; dans la *Victoire*, elle s'atténue sensiblement, et l'œuvre est très supérieure déjà à la précédente.

L'idée que développe la *Victoire* n'est assurément pas très neuve. C'est l'esprit nouveau luttant contre l'esprit ancien, l'audace contre la routine; c'est l'individualisme triomphant des forces inertes du Destin, l'énergie victorieuse du découragement, — ou encore, pour résumer le tout par un axiome vénérable : *Labor improbus omnia vincit*. Mais avec de très vieilles idées, il est possible de faire des œuvres très nouvelles. L'amour contrarié de deux êtres a inspiré et inspirera encore sans doute bien des drames admirables. Le tout est dans la manière de les renouveler. M. Van Offel a situé son sujet dans le cadre pittoresque d'une famille d'armateurs, au bord d'un fleuve qu'il ne nomme pas, mais qui ne peut être que l'Escaut. Le vieux Ruedens voit sa maison, renommée depuis trois siècles, décliner de jour en jour; la concurrence étrangère précipite sa ruine; il va céder, lorsque son fils Roland, revenant d'Amérique, tout animé de l'esprit moderne, prend la direction des affaires, relève les courages abattus, engage la lutte contre les firmes rivales avec des armes mieux trempées, reconquiert peu à peu la clientèle qui s'en allait et rappelle à lui la fortune fuyante.

Réduite à cette simple affabulation, l'idée serait banale. Elle se

fortifie d'une autre lutte que doit livrer l'homme de travail, celui qui veut « vaincre tout », -- la lutte contre la douleur. Roland a ramené d'Amérique une femme, qu'il adore. Mais, tout entier à son travail et à son ambition, il a négligé l'âme faible de sa compagne. Celle-ci se laisse prendre aux discours d'un oisif, d'un dégénéré, le frère même de son mari. L'intrigue est découverte par le vieux Ruedens. Affolés, les amants courent, la nuit, se noyer dans le fleuve. Roland apprend son malheur au moment même où le navire qu'il vient de construire, et qui consacre enfin son triomphe, va prendre la mer... Tout était en fête, et voilà le Destin qui le frappe au cœur d'un coup mortel. Le désespoir menace de le terrasser... Mais non ! qu'importe la souffrance ? Il vaincra la douleur, comme il a vaincu tout le reste. Le soleil se lève; les fanfares de fête éclatent joyeusement. Il ne reniera point le fruit de tant d'efforts. C'est bien la victoire, la victoire tout entière, que salue l'aube nouvelle.

Entre des mains expertes, ce sujet aurait pu donner lieu à une œuvre puissante et forte. La très louable sobriété de l'auteur va malheureusement jusqu'à une certaine sécheresse. La préoccupation trop visible du symbole, loin de donner à la pièce une signification plus saisissante, lui a enlevé de sa spontanéité et contribue à l'alourdir de voiles inutiles. La vieille horloge à laquelle le père Ruedens, aveugle, travaille avec ardeur pour lui rendre le mouvement, allégorise les rouages usés d'un passé que la routine essaie de ranimer; le navire *Victrix*, dont les mâts se dressent vers le ciel, représente les aspirations de la jeunesse et ses rêves d'aventure; il n'est pas jusqu'aux ombres de la nuit enveloppant les heures tragiques, le sommeil trop confiant du héros, les rayons du soleil et les trompettes triomphales, qui ne fassent image dans la pièce. Tout cela serait charmant, dans son ingéniosité un peu naïve, si la recette n'en était déjà un peu vulgarisée. Le symbole est une très belle chose, à condition qu'il surgisse, tout naturellement, de l'action elle-même. Les drames d'Ibsen sont pleins de symboles; mais Ibsen (il l'a déclaré du moins, à diverses reprises) n'a jamais songé à les y mettre : ils y sont venus tout seuls; ce sont les commentateurs qui les y ont découverts. Ceux de M. Van Offel ont été forgés à la sueur de son front.

Une coïncidence évidemment toute fortuite, du genre de celles que nous avons signalées plus haut, à propos d'autres œuvres, a fait qu'à l'heure même où M. Van Offel publiait sa *Victoire* en

volume, avant qu'elle fût représentée, le Théâtre Antoine jouait, à Paris, une pièce de M. Émile Fabre, intitulée *Les Vainqueurs,* dont le sujet, au fond, est identique. Il s'agit, là aussi, de tout ce que cachent de douleur et de misères le triomphe des heureux et la victoire de l'ambition. Seulement, l'action se passe dans un milieu très différent et la pensée s'accorde étroitement avec celui-ci. Ce n'est pas le monde honnête, laborieux et modeste de la *Victoire,* l'intérieur patriarcal, les mœurs simples de la vieille cité du Nord : c'est le monde enfiévré et artificiel de Paris, l'atmosphère de la grande ville, où s'agitent mille passions. Le héros a, lui aussi, juré de vaincre; il conquerra le pouvoir, il deviendra ministre .. Et, soudain, le Destin s'acharne contre lui; la honte, le déshonneur le guettent. Mais il ne se laisse point terrasser ; il est sans scrupules, et son cœur s'est bronzé; à l'instant même de son triomphe, il apprend, comme le héros de M. Van Offel, la trahison de sa femme, qu'il négligeait, lui aussi, dans la bataille, et la mort de son fils, tué en duel par son propre ennemi... N'importe! D'un cœur léger, il recueillera le fruit de la victoire.

C'est, dans les deux pièces, la même pensée... M. Fabre l'a mise mieux en relief. Ce que le jeune armateur de M. Van Offel nous laisse deviner seulement, dans la rapide minute où le malheur le fait hésiter à poursuivre la lutte, les personnages de M. Fabre le disent, à mesure que se dressent les obstacles, dans une progression tragique où s'atteste l'art plus ferme du dramaturge français : « Il y a des gens qui nous croient heureux, qui nous envient sans doute... S'ils les voyaient, ces vainqueurs pitoyables qui gémissent et se frappent la poitrine! S'ils savaient ce qu'il nous a coûté pour arriver où nous voulons !... » Et ailleurs : « Est-ce qu'on est vainqueur dans une bataille quand on a des pitiés et des peurs? C'est l'excuse de la beauté de nos luttes furieuses pour l'argent et la gloire, que nous y mettions en enjeu notre vie. »

Dans *Une Nuit de Shakespeare,* M. Van Offel, moins préoccupé de symboles, a atteint beaucoup plus sûrement à l'émotion. Il y a atteint par les moyens les plus simples et les plus sûrs. Au fond, il y a là peu de chose, et peu de très nouveau aussi. Un poète ignoré, méconnu, est amoureux d'une belle courtisane. Pour pénétrer auprès d'elle, — car elle est peu accessible, et il est pauvre, — il ne trouve rien de mieux que de s'associer avec un voleur, qu'il accompagnera dans son expédition nocturne. Une fois dans la place, il

chasse le voleur et déclare à la belle sa flamme. Il est éloquent; on l'écoute; il touche à la félicité, lorsque la garde survient, amenée par l'amant en titre; il est arrêté, et sa galante aventure semble terminée... L'art le consolera de ses mécomptes; il a le cerveau plein de chefs-d'œuvre... Qu'importe l'amour?... Mais l'amour guettait et lui ouvre les bras... Il s'y précipite, doublement glorieux.

Ce thème de l'art et de l'amour, tour à tour ennemis et alliés, avait inspiré bien des œuvres déjà. Il est de ceux, éternels, qui dicteront encore au cœur des poètes plus d'un hymne vibrant, passionné ou douloureux. M. Van Offel y a dépensé une chaleur communicative, entraînante parfois, et un beau lyrisme. Mais il l'a rendu surtout précieux par la personnalité du héros qu'il n'a pas craint de mettre en scène. Ce héros n'est pas un personnage quelconque : c'est Shakespeare. Et c'est à évoquer cette grande figure, à la faire vivre sous nos yeux, que ses efforts se sont portés principalement. Sa pièce en a pris tout de suite une portée plus haute; et l'intelligence, je dirais même la fidélité de l'évocation, y a ajouté une valeur non seulement psychologique, mais historique, qui en augmente l'attrait.

Le Shakespeare de M. Van Offel est, en effet, très conforme à ce que nous croyons savoir de l'existence aventureuse de l'auteur d'*Hamlet*, grand buveur d'ale, grand coureur de filles, ami de gens peu recommandables, et plus d'une fois collaborateur de leurs exploits louches. Acteur de bas étage, apprenti, figurant peut-être, victime des brutalités de la foule et des duretés des magistrats, il a exhalé lui-même dans ses vers la misère de son état. « J'ai erré à l'aventure, dit-il, et j'ai fait de moi un bouffon, exposé aux yeux du public, ensanglantant mon âme et vendant à vil prix mes plus chers trésors. » Que d'affronts ! que de dégoûts ! Shakespeare s'en consolait par ses bonnes fortunes. L'aventure imaginée par M. Van Offel est du genre de celles que l'on conte. Un comédien, qui jouait Richard III, ayant rendez-vous avec la femme d'un bourgeois de la Cité, « Shakespeare le devança, fut bien reçu et était à son affaire quand arriva l'autre, auquel il fit répondre que Guillaume (William) le Conquérant était avant Richard III ». Avec quelle fougue il a dépeint dans ses sonnets son culte pour la Beauté ! « Le doux abandon de l'amour fut le grand emploi de sa vie, a dit Taine dans son admirable *Histoire de la Littérature anglaise;* il était tendre et il était poète : il ne faut rien de plus

pour s'éprendre, être trompé, souffrir, et pour parcourir sans relâche le cercle d'illusions et de peines qui revient sur soi sans jamais finir... Il eut plusieurs amours de ce genre, un, entre autres, pour une sorte de Marion Delorme, misérable passion aveuglante et despotique, dont il ne pouvait ni ne voulait se délivrer. Rien de plus douloureux que ses confessions... C'est que ni la gloire, ni même le travail ou l'invention ne suffisent à ces âmes véhémentes; l'amour seul peut les combler, parce qu'avec leurs sens et leur cœur il contente aussi leur cerveau, et que toutes les puissances de l'homme, l'imagination comme le reste, trouvaient en lui leur concentration et leur emploi. « L'amour est un péché », *Love is my sin*, disait-il comme Musset et comme Heine; et dans ses *Sonnets* on démêle les traces d'autres passions aussi abandonnées, une surtout qui semble pour une grande dame. La première moitié de ses drames, *Le Songe d'une Nuit d'été; Roméo et Juliette; Les Deux Gentilshommes de Vérone*, en gardent la chaude empreinte, et l'on n'a qu'à considérer ses derniers caractères de femmes pour voir avec quelle tendresse exquise, avec quelle adoration intime il les a aimées jusqu'au bout. »

Le Shakespeare de M. Van Offel a été recréé sur ces documents-là, sans sécheresse, sans minutie. Autour de lui grouille le monde interlope et pittoresque des comédiens, des aigrefins, des coupe-jarrets et des seigneurs plus ou moins titrés, qui composaient la société d'alors. Le tableau est plein de couleur et d'animation. Et il constitue en quelque sorte le véritable sujet du drame, sa nouveauté et son intérêt. M. Van Offel, libéré des influences ibséniennes qui l'obsédaient quand il écrivit la *Victoire* et l'*Oiseau mécanique*, a affirmé ici des qualités scéniques — ces qualités de « métier », si dédaignées naguère — précieuses et rares. Il les a employées sans artifice, en obéissant simplement aux conseils de la logique et de la nature; et il a su élever son sujet au-dessus de la simple reconstitution d'une époque disparue. Il a fait de son héros le type universel du créateur luttant contre la bêtise et l'indifférence publiques. Maints détails très authentiques de l'aventure lui ont fourni des traits d'humanité générale qu'il a notés et mis en relief avec verve et avec esprit. L'action, malgré quelque inexpérience, çà et là, ne traîne jamais; elle est conduite dans une heureuse progression d'effet jusqu'à la chaleureuse et vibrante explosion lyrique de la fin, qui en paraissait devoir être l'aboutissement, mais que, par un audacieux scrupule d'auteur dramatique, respectueux de la vie, M. Van Offel a fait suivre, de façon un peu inattendue, d'un

dénouement réaliste. La pièce, brusquement, finit en vaudeville. On s'attendait au triomphe de l'art, vainqueur de l'amour, — et cela était très noble et un peu banal; — et c'est l'amour, en somme, qui tout à coup reprend ses droits... L'art a le temps d'attendre.

***

PAUL SPAAK

Le théâtre poétique, le théâtre en vers, a été aussi favorable aux auteurs belges que le théâtre d'idées. Nous l'avons constaté déjà en parlant des drames d'Émile Verhaeren. Mais le plus grand, le plus durable succès qu'un écrivain belge ait remporté sur la scène a été justement une pièce en vers, *Kaatje*, de M. Paul Spaak. Les raisons de ce succès sont multiples : la valeur même de l'œuvre, son charme aimable, un joli rôle, des décors pittoresques — et le caractère nouveau de la pièce, qui n'avait rien de parisien.

Nous rappelions plus haut ce mot de Mme Marguerite Duterme : « Nous échouons au théâtre parce que nous sommes des peintres; nous concevons la vie *en tableau*... » M. Spaak a fait une pièce pour les peintres; il nous a parlé peinture; il nous a montré un tableau; et le public a été ravi. L'auteur l'a ému, parce qu'il était ému lui-même. Il ne lui a point fallu pour cela chercher très loin le thème de son inspiration; il a choisi un thème purement esthétique, celui que tous les artistes et tous les critiques d'art défendent : la beauté et l'amour du sol natal, la religion patriale, le culte de l'art sincère et vrai, qui puise sa force dans ce qu'il voit, dans ce qu'il sent. Ce thème est, en son genre, banal tant il est raisonnable. Mais la poésie s'accommode volontiers de banalités, pour en faire de la beauté. Victor Hugo a écrit d'admirables chefs-d'œuvre bâtis sur des sujets qu'eût inventés Calino : « Nous sommes tous mortels » : les plus belles pages de la *Légende des Siècles* ne démontrent pas autre chose, en vers merveilleux.

On n'avait pas encore démontré, au théâtre, l'idée si évidente qu'exprime M. Spaak dans *Kaatje*, à savoir que nous devons aimer notre pays et savoir en goûter la beauté particulière. Avant de lui donner une forme dramatique, M. Spaak lui avait donné déjà une forme poétique, dans un recueil de vers : *Voyages vers mon Pays*.

Ce recueil réunit, par un lien délicat et harmonieux, des poésies en apparence très disparates. M. Spaak a voyagé au loin; il a noté en vers ses impressions. La variété de ces deux sources d'inspiration a créé, sans grand effort d'ingéniosité, une opposition, d'où cette conclusion devait jaillir, tout naturellement : la patrie est plus belle, plus chère à nos yeux que tous les pays de la terre.

Cette idée, — la même exactement que celle qui fait le sujet de *Kaatje,* — le poète l'énonce avec la même ferveur que celle que nous retrouverons dans la bouche de ses personnages :

Il faut avoir l'émotion de sa patrie !
Il est bon pour son âme de communier
Avec le paysage intime et coutumier;
Il est bon d'éprouver à quel point on s'enlace
Aux choses de la terre, aux hommes de sa race,
Et de sentir combien leur étreinte fervente
Rend sa force plus vigoureuse et plus vivante !

Ces vers sont comme la synthèse de la pièce; je les extrais du poème final, *Communion*, dont voici encore le début :

Je suis couché dans l'herbe; le soleil balaie
Les nuages; je vois la mer entre les haies;
J'entends battre le sol contre moi comme un cœur,
Ou c'est mon cœur qui bat plus fort, dans le bonheur
De sentir que le même sang, les mêmes sèves,
Font fleurir à la fois mes roses et mes rêves.
Je respire ce sol et j'étreins ces nuées.
J'éprouve que leur vie, en moi continuée,
Est le secret de mon courage et de ma force;
Que le souffle fécond dont se gonfle mon torse
Est le même qui rafraîchit les champs de lin,
Bat dans la voile et fait travailler les moulins.
Mes yeux ont la couleur du terreau; j'ai mangé
Le pain de mes moissons, les fruits de mon verger;
Le bruit que fait la mer, où les brises s'affolent,
Est rude et guttural autant que ma parole;
Mes gestes sont pesants, paisibles et sûrs d'eux,
Comme les mouvements du fleuve limoneux,

Et, mêlant flots, nuages et chants paternels,
Mon heure passagère à vos jours éternels,
Tandis que vit mon corps des forces du présent,
Je sens que le passé me comble de présents !
Tout ce qui l'a rempli de musique et de flamme
Chante en moi, brûle en moi, converge dans mon âme,
Et malgré mon effort de n'être que moi-même,
C'est son cœur obstiné qui rythme mes poèmes !

Celui qui a écrit ces vers est un poète. Ils nous donnent un spécimen de son écriture et la mesure de la sensibilité qui remplit non seulement ce volume, mais l'œuvre dramatique même qui en est l'expression concrétisée, matérialisée. Fatalement, cette expression nouvelle devait se réduire à ne fournir à l'imagination de l'auteur qu'une histoire assez naïve, pleine d'invraisemblance, mais éloquente par sa naïveté même. Jugez-en. L'action se passe en Hollande, au XVIIe siècle, à l'époque de la fièvre romanisante, dont l'école des petits maîtres néerlandais et celle de Rubens en Flandre triomphèrent enfin. Un jeune artiste, Jean, va en Italie pour étudier la peinture, comme faisaient tous ses confrères. Il y passe deux ans. Il en revient, aveuglé par l'éclatant ciel du Midi, et le cœur pris par un amour qui l'a grisé : il amène avec lui une Romaine, qu'il présente à ses parents comme étant sa femme légitime; ceux-ci sont d'autant plus surpris (et le public l'est également) que rien, dans la correspondance de ce fils si respectueux n'a pu faire prévoir pareil événement. Les parents accueillent le couple. Mais bientôt l'Italienne, dans ce pays du Nord qui la glace, regrette sa patrie. Elle fuit, laissant le peintre, dont elle n'était que la maîtresse, certes bien fragilement amoureuse, éploré et découragé... Mais le salut est là, tout près, sous la figure charmante de Kaatje, une petite Hollandaise, qui aime discrètement le jeune homme depuis son enfance et lui rouvre les yeux sur la beauté des choses qui l'entourent. Un rêve trompeur l'avait ébloui. Deux âmes avaient cru trouver le bonheur en des horizons étrangers, sans émotion pour elles. On ne transplante pas impunément les fleurs de leur sol naturel. L'Italienne est retournée vers le soleil; Jean retrouvera, dans la poésie des brumes et des neiges, la forme de son idéal.

Toute la grâce de l'œuvre est dans le rôle de l'héroïne, douce, timide, discrète, exquise enfin. Ce qu'elle dit est délicieux; elle

parle comme un livre ; elle explique combien les paisibles paysages de la Hollande sont beaux à dépeindre, aussi bien que le ferait un esthète ; on croirait entendre M. Robert de la Sizeranne. Et même on a prétendu qu'elle était, dans la pensée de l'auteur, un réquisitoire vivant contre les prix de Rome... Combien cette louange est injuste ! La thèse de Kaatje, si l'on veut absolument que cette gentille personne soit un avocat ou une conférencière, ce n'est pas qu'il faut rester chez soi, mais qu'il faut *ne pas rester ailleurs*. La nature que l'artiste traduira toujours le mieux, c'est la nature où il est né, où il a vécu, qu'il a appris à comprendre et à aimer. Cela ne veut pas dire qu'il lui est interdit de connaître et d'admirer ce qui existe à l'étranger ; au contraire : son âme ne pourra que s'élargir et s'élever ; et, au retour, il saisira plus profondément le charme des êtres et des choses dont il est l'essence. Voilà la vraie leçon de *Kaatje*.

Kaatje n'est cependant pas irréprochable, surtout au point de vue du « métier ». C'est la tare nationale. Il y a bien de l'étrangeté dans l'aventure de cette Italienne, rébarbative et désagréable, dont Jean n'est que l'amant (il faut bien qu'il puisse épouser Kaatje à la fin...), et qui l'aime assez peu pour le quitter aussi facilement. Mais sans doute était-il nécessaire de donner au thème une réalisation exacte. Et je dois dire que l'impression n'en est point trop choquante, tant le thème est établi clairement, avec un pathétique touchant et une conviction auxquels le langage harmonieux de l'auteur donne un parfum de pénétrante poésie.

Je chicanerai plutôt celui-ci pour la facture de ses vers. Ils ont une chaleur, un élan, une facilité qui me rendent plus sévère sur les licences qui les déparent. Ils sont à la fois trop libres et pas assez. Les licences du vers libre, tel qu'on l'entend aujourd'hui, ne peuvent se justifier que par une variété de rythmes abondants et nouveaux, par de nouvelles conquêtes sous ce rapport. Or, le vers de M. Spaak est fidèle au rythme classique de l'alexandrin : il ne se libère que par ce que l'on considérait jadis comme des fautes, par la pauvreté des rimes, réduites souvent à l'état de simples assonances, et par les hiatus. Il rappelle beaucoup (en mieux cependant) celui de M. Fauchois. Les singuliers riment avec les pluriels ; *Je sais* rime avec *embrasser*, *fils* avec *lui*, *rêves* avec *lèvres*, et ainsi de suite. Et les hiatus sont loin d'être toujours mélodieux. De telles « libertés », nous l'avons dit déjà, ne sont pas des conquêtes, mais des faiblesses. Que l'on n'objecte pas qu'elles sont compensées par l'absence de chevilles et par plus de richesse et de netteté dans

l'expression. L'art du vers consiste justement à savoir concilier la rime avec la raison. Hugo, Banville, Rostand, tout en respectant les règles traditionnelles, ont assoupli le vers et l'ont plié à toutes leurs volontés. C'est une lutte à soutenir. Ne pas l'affronter, c'est se déclarer d'avance vaincu. Il manquera toujours aux vers de cette sorte un motif d'être réellement admirables : la beauté plastique. Il ne sont pas plus des vers que de la musique qui s'affranchirait des règles essentielles de l'harmonie ne serait de la musique.

*
* *

Après ce gros succès, M. Spaak nous a donné, pour nous permettre de reprendre haleine, deux petites pièces en un acte : *La Madone* et *La Dixième Journée*, écrites manifestement avant *Kaatje*. La *Madone* est une simple fantaisie, un poème dramatique dialogué, n'ayant aucune prétention à développer une action, à peindre des caractères, ou à défendre une idée. L'amour, l'amour le plus sensuel, en fait seul le sujet. Un moine que dévore la concupiscence, voilà un thème qui n'est pas bien nouveau. Saint-Antoine, tenté par le démon, luttait contre la tentation, et, d'après ce qu'on nous en a appris, n'y succomba point, pour ce motif sans doute qu'étant au fond du désert, il lui eût été difficile de faire autrement. Le moine de M. Paul Spaak met à succomber la meilleure grâce du monde. Il ne demande que cela. Et il faut que ce soit sa tentatrice elle-même qui l'encourage — oh ! bien facilement — à résister un peu, pour la forme; sinon, le péché ne se ferait pas attendre jusqu'à la fin du deuxième acte. Cette résistance constitue le côté charmant de l'épisode. Celui-ci est-il de l'invention de M. Spaak? Je ne le jurerais pas. Il rappelle les malicieux et galants fabliaux du moyen âge, où l'on voit d'égrillards sacristains s'énamourer de « borgoises molt mignotes et cortoises ». Les propos hardis s'y mêlent de naïve et religieuse crédulité. Le moine dont présentement il s'agit (l'action se passe en Italie, au XVe siècle) aime une jeune fille d'un amour sacrilège, qu'elle n'est pas loin pourtant de partager. Un miracle pourrait sauver son âme; mais ce miracle, hélas! le septicisme du prêtre se rend bien compte qu'il ne se produira point. Sur les conseils de la donzelle, qui, non moins sceptique, a son plan, il essaiera néanmoins. Il viendra prier la nuit aux pieds d'une statue de la Vierge; si la Vierge lui parle et s'anime, il sera guéri... C'est la jeune fille qui prend la place de la statue et qui

dit au moine des paroles d'encouragement pour sa vertu si menacée... Mais la voix de la Vierge est si pareille à celle de l'aimée que la parole céleste trouble le moine bien davantage... Il se précipite, dans un irrésistible élan... Et voici que la statue s'anime enfin et que la Vierge, pâmée, tombe dans les bras qui se tendent vers elle... Le miracle espéré s'est accompli... Miracle d'amour, que les vieux conteurs eussent ajouté avec joie à la nombreuse et édifiante collection des « Miracles de Notre-Dame ».

L'idée est jolie. M. Paul Spaak l'a dépouillée de toute naïveté. Malgré ses défroques anciennes, elle parle un langage tout moderne, qui ne lui enlève rien, d'ailleurs, de sa truculente hardiesse.

Non moins légère encore — dans tout les sens — est la *Dixième Journée*, spirituel et gentil badinage. Comme dans la *Madone*, l'auteur de *Kaatje* y dépense de délicates qualités de lettré ingénieux et adroit. En revanche, plus encore que dans la *Madone* et dans *Kaatje*, son procédé de versification volontairement négligé s'y trouve déplacé. Il est malaisé d'admettre une pièce parnassienne écrite dans une forme que l'école aurait naturellement condamnée. Nous admettons, à la rigueur, un peu de liberté en des sujets intimes et contemporains, comme, par exemple, la « vente après décès », dont Émile Verhaeren, le maître de M. Spaak, nous décrivait, dans un des volumes de *Toute la Flandre*, les émouvantes péripéties :

Voici trois mois qu'on l'a porté en terre,
Et le désir des héritiers
Fut qu'on vendit jusqu'au dernier
Aux volantes enchères
Les meubles familiers
Du vieux notaire.

Mais même, quand ce sujet-là se gonfle, le vers de Verhaeren s'élève aussi, se fait matériellement plastique :

Pourtant, que de fureurs se sont exaspérées
Devant son bureau sombre, insensible et massif !
La veuve du brasseur et son fils adoptif
Se sont battus, jadis, au seuil de son étude.
Il est vrai que leurs poings en avaient l'habitude.

Si l'alexandrin, célébrant un brasseur et son fils adoptif, se croit

obligé à une tenue correcte, combien devons-nous estimer qu'il en a le devoir quand sa fantaisie s'exerce aux galants et précieux devis des héros du Décaméron!

*
* *

Heureusement, quelques mois plus tard, M. Spaak prit sa revanche, avec, cette fois, une grande pièce, moins heureuse peut-être que *Kaatje*, mais tout de même fort intéressante : *A Damme en Flandre.*

A Damme en Flandre est, paraît-il, une pièce symbolique : tout le monde l'a dit; il faut bien le croire. Quand Ibsen faisait du symbole, c'était, comme M. Jourdain, de la prose, sans le savoir. Aujourd'hui, on fait du symbole de propos délibéré, laborieusement. Nous avions toujours pensé que, dans une œuvre dramatique, le symbole surgissait de lui-même. Ce que l'œuvre contient d'humanité générale se dégage tout naturellement de l'action, et c'est cela qui la fait véritablement symbolique. Cependant, bien que M. Spaak fasse du symbole « voulu », son symbole n'a pas l'obscurité énigmatique de la plupart des symboles, qui sont souvent des « casse-tête »; il est clair, méthodiquement ordonné et se peut suivre agréablement. C'est un plaisir de le découvrir et de l'expliquer, comme ce fut, sans aucun doute, pour l'auteur, un plaisir de le composer. En cela on distingue parfaitement la différence qu'il y a entre un esprit latin, comme celui de M. Spaak, et un esprit germain. M. Spaak ne fait pas du symbole comme en aurait fait un dramaturge du Nord; son symbole est à la portée de tous : il a beau paraître profond, il reste toujours très accessible.

L'originalité de *A Damme en Flandre*, c'est que, au lieu d'avoir un sujet unique, la pièce en a deux, qui, bien que n'ayant, à première vue, rien de commun, marchent parallèlement vers un même dénouement...

Considérons chacun de ces deux sujets; séparons-les complètement : la pièce, de toute façon, reste entière... Il y a le sujet géographique et il y a le sujet passionnel. L'un de ces deux sujets suffit à retenir, seul, notre attention et à exciter notre intérêt, sans que nous ayons même à nous inquiéter de l'autre. Chacun d'eux constitue un conflit dramatique, capable de produire en nous une émotion. Voici d'abord le conflit géographique : — Le port de Damme, florissant et prospère, s'ensable peu à peu. C'est la ruine

pour le commerce de la contrée, si quelque remède énergique n'arrive à conjurer le mal. Maître Corneille, un des plus puissants courtiers de navires de l'endroit, combat de toutes ses forces les craintes et le découragement qui, peu à peu, se sont emparés de la population. Il a foi dans l'avenir. Il engage des négociations avec Anvers; il commande à des ingénieurs émérites les plans d'un bassin de chasse qui désensablera le chenal; il lutte désespérément... Malheureusement, ses efforts échouent un à un, et le mal, loin de diminuer, augmente à vue d'œil. La mer se retire, le port s'ensable complètement, les navires partent et ne reviennent plus. C'est la misère, succédant à l'ancienne prospérité. La rivalité victorieuse d'Anvers précipite la chute de Damme. Les maisons se ferment; les habitants s'expatrient... Maître Corneille, seul, résiste; il ne cédera pas au lâche désespoir; il ne quittera pas son poste de combat... « Et s'il n'en reste qu'un, il sera celui-là ! » Sur les débris de sa patrie, il mourra, vaincu, mais glorieux.

Ce sujet est de ceux auxquels un esprit curieux peut s'intéresser et qui peuvent suffire au développement — un peu grave, sans doute — d'une action dramatique... Mais voici le second sujet, l'autre conflit, le conflit passionnel, tout à fait indépendant, si l'on veut, du premier : — Maître Corneille, riche courtier de Damme, a recueilli toute jeune une pauvre orpheline. Celle-ci n'est pas insensible à la douce parole d'un jeune Anversois, Pierre, et tout fait prévoir, quoiqu'ils n'en aient rien dit à personne, un mariage entre les deux amoureux, lorsque maître Corneille, arrivé à la cinquantaine, et désireux de rajeunir son foyer, propose à la jeune orpheline de l'épouser. Gertrude (c'est son nom) n'ose pas refuser : tant de bonnes raisons l'attachent à maître Corneille; son cœur, en somme, ne s'est pas donné encore formellement à un autre; elle peut en disposer; elle se montrera reconnaissante envers son bienfaiteur en partageant les joies tranquilles de sa vieillesse. Les voilà donc mariés. Mais un changement n'a pas tardé à assombrir le logis autrefois si prospère; les affaires ont périclité; le courtier a vu son bien-être diminuer; le luxe s'en est allé, et Gertrude songe au jeune Anversois parti il y a quelques années... Justement, le voilà qui revient, au bon moment, comme il sied. La flamme, qui couvait sous la cendre, se rallume tout à coup. Pierre n'a jamais aimé que Gertrude; Gertrude n'a jamais cessé d'aimer Pierre; l'ingrate destinée, qui les a séparés, les réunit enfin; vaine-

ment Gertrude invoque-t-elle contre son cœur la pitié qu'elle doit, sinon la tendresse, à maître Corneille; Pierre insiste; Gertrude se laisse fléchir; ils fuiront cette maison de malheur... Ici, la ruine; là-bas, la richesse et le plaisir... Quelle femme hésiterait? A cet instant suprême, le mari, réveillé par le bruit, apparaît et surprend le secret... Déjà, ils franchissaient la porte : Maître Corneille les arrête; une lutte s'engage; Pierre repousse violemment le vieillard, qui tombe, et emporte sa maîtresse avec lui, comme un trophée.

Voilà donc une seconde pièce, en tout dissemblable, tout au moins en apparence, de la première. Cette seconde pièce, c'est la pièce traditionnelle d'adultère, dont le public est friand parce qu'il y est accoutumé. Elle est assurément moins neuve que la première, celle du port ensablé; elle est même d'un prosaïsme assez courant... Mais en y regardant bien, les deux pièces, tout de même, ont un rapport commun. L'idée de la mer infidèle épouse celle de la femme, « perfide comme l'onde ». L'aventure d'adultère s'adapte à l'histoire commerciale et pittoresque avec une précision quasi mathématique; et la voilà, du coup, ennoblie ! Au premier abord, la rencontre peut paraître très simple; seulement, comme l'œuf de Christophe Colomb, il fallait la trouver. Enfin, du même coup, M. Spaak découvrait son symbole. Le port qui s'ensable, c'est la vie qui vieillit; les efforts inutiles de maître Corneille contre la ruine inévitable, c'est la lutte vaine des préjugés contre l'évolution; maître Corneille lui-même, c'est la vieillesse qui s'attache au passé et meurt sur place plutôt que d'accepter les conquêtes du progrès; Pierre l'Anversois et Gertrude, c'est la marche irrésistible vers l'avenir...

On a rappelé, à propos de *A Damme en Flandre,* un roman de Georges Rodenbach : *Le Carillonneur,* dans lequel une histoire d'amour se mêle aussi à une histoire de port ensablé. L'action se passe à Bruges, dont les destinées furent pareilles à celles de Damme; et il s'agit également là-dedans d'un brave homme qui porte à une jeune femme et à sa ville natale une commune affection. Mais, si ce roman a pu, vaguement, inspirer M. Spaak, comme la *Route d'Émeraude,* le savoureux roman d'Eugène Demolder, semble lui avoir inspiré *Kaatje,* il a du moins tiré de l'aventure un excellent parti et l'a développée, ainsi qu'on vient de voir, d'une façon personnelle, et en bon poète.

*
* *

Baldus et Josina, né quelques mois après *A Damme en Flandre* et quatre ans après *Kaatje*, provient de la même source d'inspiration : l'attachement au sol natal. Cette idée, M. Spaak l'avait traduite d'abord dans un recueil de vers intitulé *Voyages vers mon Pays*. *Kaatje* était, on s'en souvient, la paraphrase d'une des plus jolies poésies de ce recueil : *Communion*. Une autre avait été le point de départ de *A Damme en Flandre* ; là encore, c'est le sentiment, tenace, irrésistible, de la fidélité au sol natal qui amenait la conclusion. *Baldus et Josina* se retrouve en germe dans le même volume :

L'obscurité s'effare aux cris fous des machines,
Et de grands feux, trouant les toitures d'usines,
Tremblent dans l'eau qui fuit sous les ponts invisibles.
Comme s'il avait pris le ciel entier pour cible,
Un effort haletant crible l'ombre revêche
Des coups de ses marteaux, du jet de ses flammèches ;
La force de demain pour des essors nouveaux
Flambe au cœur écarlate et or des hauts fourneaux ;
Et, soumis à la loi d'un élan continu,
Les grands gestes précis des hommes demi-nus,
Le hérissement noir des hautes cheminées,
Les rails souples, les larges tôles laminées,
Les fers obéissants et les aciers ductiles
Me regardent passer comme un homme inutile.
Mais, sans m'inquiéter de ce farouche accueil,
Je conserve mon rêve intact et mon orgueil.
Car je sais que dans deux mille ans, s'il reste encore
Quelque chose du bruit de notre âge sonore,
C'est ce qu'en aura dit, dans l'œuvre qu'elle a faite,
L'âme émue et mystérieuse d'un poète !

Le héros de *Kaatje* célébrait dans ses tableaux l'impérissable beauté de sa patrie, plus belle qu'aucune terre de l'univers :

Il faut avoir l'émotion de sa patrie...

Celui de *Baldus et Josina* s'est consacré tout entier à la célébrer dans ses chansons. Seul, méprisé, incompris d'une foule avide de biens matériels et de jouissances vulgaires, il se considère comme plus utile à la gloire et à la prospérité de son pays que ceux qui s'engraissent de ses sueurs et s'enrichissent de ses trésors. Baldus

vit dans la joie infinie de son rêve. Mais que serait cette joie sans l'amour? Son langage harmonieux a su toucher le cœur d'une jeune fille, qui l'aime et qui l'admire. Josina s'abandonne au charme d'une parole ailée qui lui semble si douce; elle écoute les jolies choses que Baldus lui dit et lui chante, et qui murmurent à son oreille charmée comme une musique berceuse, qui l'endort... La brutale réalité vient troubler ce bonheur. La foule odieuse et aveugle conspue le génie, l'amour, l'idéal; Jakob, le fiancé de Josina, dont Josina ne veut plus, et qu'elle n'épousera jamais, tout entière qu'elle est à Baldus, Jakob, saoul et furieux, frappe son rival d'un coup mortel. Le poète tombe... Mais, sans doute, l'amour le sauvera? Josina, la petite âme sœur en laquelle son âme s'est confiée, Josina lui apportera la consolation, le bonheur?... Hélas! l'âme sœur ne s'est pas haussée jusqu'à la sienne; elle ne l'a pas compris plus que les autres... Elle achève, sans le savoir, de le tuer. Il meurt, emportant son rêve avec lui.

Il y avait là un thème délicieux pour un poète éloquent et délicat. Ce thème a fourni à M. Spaak l'occasion des plus tendres et des plus aimables développements. Deux tableaux de sa pièce, qui en compte six, — le deuxième et le quatrième, — lui sont particulièrement consacrés; c'est là que l'auteur a dépensé son éloquence un peu oratoire, sa verve facile, abondante et sonore. Si cette pièce, en somme, n'en est pas une, si la suite de tableaux qui la composent nous donne bien plutôt l'impression d'une succession d'images parlantes, il ne me déplairait pas du tout que l'auteur eût voulu tenter par là de substituer à la formule ancienne du drame traditionnel la forme plus libre du poème dramatique. Les théâtres de musique ne nous ont-ils pas donné, en ces derniers temps, maints exemples d'œuvres admirables construites de cette façon, — tel le *Chant de la Cloche* de M. Vincent d'Indy, qui n'est aussi qu'une suite de tableaux reliés à peine par un fil invisible? Pour que ces œuvres réussissent, il suffit qu'elles soient d'une substance solide et d'un puissant lyrisme. Il nous importe peu que l'affabulation de *Baldus et Josina* soit sans complication et même sans nouveauté. On l'a comparée avec raison à l'histoire de *Mireille*. Mais cette histoire n'est-elle pas éternelle? N'est-ce pas, au fond, celle qui a inspiré la plupart des chefs-d'œuvre d'amour?... Un jour, quelqu'un demandait à Catulle Mendès un beau sujet de drame; Catulle Mendès lui répondit : — « En voici un, qui est incomparable : un jeune homme et une jeune fille s'aimaient; mais le père de la jeune

fille ne voulait pas... Et voilà ! » Que de fois l'a-t-on traité et le traitera-t-on encore ! Il ne cessera jamais d'être nouveau. Il nous importe peu aussi que M. Spaak se soit répété en mettant en scène le sentiment qui lui avait déjà si bien réussi dans *Kaatje*, puisqu'il lui a donné ici une expression différente. Ce n'est plus une vision de peintre, c'est une vision de poète, plus large, plus universelle encore, qui illumine son œuvre. Et c'est aussi le conflit non moins éternel de l'idéal et de la matière, de ce qui vole et de ce qui rampe, de l'intellectualité subtile et de la sensualité grossière, — et si nous osions, nous ajouterions : de l'élite et de la foule, de l'aristocratie de l'esprit et de la populace ; mais M. Spaak peut-être ne serait pas content, et je doute que l'on joue jamais son *Baldus et Josina* à la Maison du Peuple. J'eusse souhaité seulement qu'il y versât, — précisément comme a fait M. Vincent d'Indy dans cet autre *Chant de la Cloche,* où il y a aussi en contact, avec la multitude bête, de l'amour et de la poésie, — qu'il y versât, dis-je, un peu plus de lyrisme, voire (je suis exigeant !) un peu de génie. Mettre en œuvre des idées aussi délicieusement banales que celles qui font la matière de *Baldus et Josina,* cela est permis aux poètes, à la condition qu'ils rajeunissent et vivifient ces vieilles idées par je ne sais quoi de fort, de personnel et d'original. L'aventure du pauvre barde solitaire qui s'enferme pour composer et pour réciter ses chansons est certainement fort touchante, encore qu'elle nous donne une bien médiocre opinion du bon peuple flamand d'autrefois, que M. Spaak affectionne à si juste titre, et elle est contée très joliment, en vers bien frappés, un peu prosaïques peut-être à cause des négligences habituelles, qui n'ajoutent rien à leur éloquence. Mais un moment arrive où l'aventure s'élève et devient pathétique, où la portée de l'œuvre, sa signification et son symbole éclatent soudain, rayonyants et décisifs, un moment où le public enfin, qui volontiers, j'imagine, eût donné raison, si on le lui avait demandé, à la petite Josina, bourgeoisement amoureuse, avide de baisers et non de chansons, contre son rimeur, songe-creux sans le sou et sans esprit pratique, devait se sentir peu à peu ému et converti : alors, il aurait fallu des mots, des images, une flamme, quelque chose d'adorable et de divin, que l'on pressentait vaguement, que l'on a attendu, — et qui n'est pas venu... L'aventure s'achève brusquement, après un débat trop court et une lutte inutile. Le souffle a manqué au héros, à court de rhétorique. On augurait mieux de sa mort, après une vie aussi ambitieuse.

* * *

ALBERT DU BOIS

Pas plus que les pièces dont nous venons de parler, les pièces de M. Albert du Bois ne sont des « pièces belges ». Nous fâcherions beaucoup l'auteur — et cela pour de nombreuses raisons — si nous disions le contraire. Elles ne sont pas « belges », d'abord parce qu'elles sont écrites en bon français, et ensuite parce qu'elles expriment des sentiments qui sont de tous les pays, dans une forme d'art très parnassienne, très classique même, très française enfin.

M. Albert du Bois est plus connu, d'ailleurs, en France qu'en Belgique. Maintes pièces de lui, et de nombreux volumes de vers et de prose lui ont conquis une réputation de lettré, ardent à défendre la cause de l'art et joignant volontiers l'exemple à la parole. Cet écrivain harmonieux est, quand il s'y met, un pamphlétaire mordant. Plus Français que les Français eux-mêmes, il a souhaité la réunion de la Belgique à la France, au nom de la littérature; plus classique que les classiques, pendant qu'il traitait de cuistres les admirateurs de Racine et de Corneille, il se gaussait des verlibristes, des « Van Jourdain qui font des vers en prose », et chantait leur nostalgie en noires mélopées :

Mon âme, elle a du mal;
Mon œil se mouille
Ouie! Ouie!

Quant à l' « âme belge », elle n'est à ses yeux qu'une « espèce de mulet mal tourné, un cheval qui aurait des oreilles d'âne »...

Cela n'a pas empêché M. du Bois, Français de cœur comme on ne saurait l'être davantage, de refuser de suivre l'exemple de tant d'autres, qui se font naturaliser Français, et de rester citoyen belge. C'est un phénomène. Et puis, ce Belge, Français de cœur, sait ce que valent là-bas les réputations. Dans un livre de vers satiriques, *Paris la Prostituée*, il n'a point caché son sentiment à cet égard :

Pour conquérir Paris,
Il suffit de vouloir et d'y mettre le prix.
... Etre compris, c'est l'Art, incompris le Grand Art,
Mais ce qui vaut bien mieux : casquer, c'est le Pétard.

M. Albert du Bois est dur pour son pays d'adoption. Il n'a

cependant pas trop à s'en plaindre, si j'en juge par l'accueil que ce pays a fait à la plupart de ses œuvres. Elles ont été représentées dans les premiers théâtres, et, quand elles furent jouées dans sa patrie, elles le furent par les artistes de la Comédie-Française. Le théâtre de la rue de Richelieu est à sa dévotion. Tout cela démontre bien que M. du Bois a conquis Paris, non « en y mettant le prix », comme il dit, avec un peu d'exagération, je pense, mais par son seul talent.

M. Albert du Bois a conçu un vaste plan dramatique, celui de transporter sur la scène, dans un cycle de drames, ou plutôt de poèmes, intitulé *Les Douze Génies*, les principales figures de l'histoire littéraire de tous les temps et de toutes les nations, et de faire de ces figures l'expression synthétique des formes les plus caractéristiques de l'esprit humain. Pour donner la vie du théâtre à des personnages qui ont existé, il faut, tout à la fois, beaucoup d'audace et beaucoup d'art. Combien y ont échoué! M. du Bois, jusqu'à présent, n'y a pas trop mal réussi. Cervantès, dans la *Dernière Dulcinée;* David, dans *Pour l'Amour de la Sulamite;* Juvénal, dans *Bérénice;* Lord Byron et Rabelais, dans les drames qui portent ces deux noms, lui ont porté bonheur.

La *Dernière Dulcinée,* c'est l'idéal et l'amour, thème favori des poètes. Il y a quarante ans, une école dramatique essaya de soumettre la forme poétique à l'expression de sentiments qui n'avaient avec l'idéal que des rapports fort lointains. Augier, Doucet, Pailleron n'hésitèrent pas à traiter en vers des sujets très bourgeois; le pot-au-feu fut jugé digne du Parnasse. Si M. Brieux avait vécu à cette époque, il aurait certainement versifié les *Remplaçantes* et les *Avariés*. Or, l'expérience a prouvé que le vers ne convient décidément qu'à ce que l'on a coutume de nommer « la poésie », c'est-à-dire à des sujets jugés généralement très absurdes, parce qu'ils s'avisent de s'élever un peu au-dessus des froides réalités. Le thème de ces sujets absurdes, vieux comme le monde, peut se résumer en ce mot : illusion. Au fond de toutes les pièces où se développe une idée de poète, vous trouverez toujours, fatalement triomphante, cette charmante, cruelle et décevante erreur de l'esprit à la poursuite de la Chimère, que celle-ci ait nom l'Amour, la Beauté ou la Gloire. *Ruy Blas, Florise, Cyrano,* mille autres encore, ne sont pas autre chose que des hymnes à la chère Illusion, qui nous fait vivre, et dont nous mourons. Et, dame! peut-être est-ce un peu cela qui, avec la puissance du rythme, explique le prestige, la vogue persistante du drame en vers.

Nous venons de citer *Ruy Blas, Florise, Cyrano*... Ruy Blas, « amoureux d'une étoile »; Florise, rêve trompeur et fuyant; Cyrano, qui meurt d'une impossible passion, — c'est Quijada, Don Quichotte, vieux et berné, qui, à voir fuir, moqueuse, sa chimère d'amour, perd la raison...

L'histoire, toute poétique qu'elle est, est ancienne, et assez ordinaire... Mais le verbe de l'auteur a suffi à la rendre tragique et à la rajeunir. M. du Bois n'a pas fait monter sur la scène le héros célèbre de Cervantès; il n'a pas commis la faute de M. Jean Richepin, découpant l'histoire de *Don Quichotte* en tranches pour en faire un drame : il a « forgé » un nouveau Don Quichotte, un Don Quichotte qu'il suppose le modèle, très réel, qui a servi à Cervantès pour créer son personnage légendaire. Toute l'histoire est échafaudée en vue du cinquième acte. Un homme est dupé par la femme qu'il aime; celle-ci l'a fait enfermer dans une maison de fous; sur le point d'être délivré, il acquiert la certitude de son malheur : alors il refuse la liberté qu'on lui offre et, parmi les fous qui l'entourent, il devient fou lui-même. La situation est poignante; l'auteur l'a traitée avec une chaleur et une émotion remarquables.

Pour l'amener, il a imaginé un petit roman à la fois un peu laborieux, un peu frêle et un peu choquant. La conduite de Pablo et de sa fiancée Dorothée, trompant le malheureux poète, égarant son cœur, et le ruinant même, dépasse les limites de l'égoïsme amoureux... Quelqu'un a dit : « Quijada ne sait pas vivre; il ne mérite même pas la pitié... » Je me demande ce que pourrait bien mériter le couple qui le trompe... Il sait vivre, lui! Il est la sagesse, et l'autre la folie... Mais tout de même, de ces deux sages-là, je préfère encore celui qui est fou.

Pour l'Amour de la Sulamite nous transporte dans une atmosphère très différente. L'avouerai-je? Le titre ne m'inspirait qu'une confiance médiocre; je redoutais d'avance les discours de David et de Salomon. Mes préventions se sont bien vite dissipées. La pièce ne m'a pas seulement intéressé, elle m'a ému. Derrière les personnages historiques et légendaires que M. du Bois a choisis pour son action dramatique, j'ai trouvé des personnages agités de passions éternelles. J'ai assisté à un conflit poignant, celui d'un père et d'un fils amoureux de la même femme, se la disputant avec toute la fièvre que peut mettre au cœur de deux mâles, fussent-ils unis par les liens les plus sacrés, le démon de la volupté, et n'abdiquant leur soif d'aimer que dans la mort et l'irréparable douleur.

M. du Bois a voulu que son drame se colorât d'une atmosphère de vérité, s'ennoblît en des figures que leur auréole légendaire a rendues symboliques. Un court épisode, esquissé dans le 1er livre des Rois, lui en donna l'idée; le voici textuellement :

« Or, le roi David était vieux, et avancé en âge; et quoiqu'on le couvrît de vêtements, il ne pouvait se réchauffer.

» Alors, ses serviteurs lui dirent : Qu'on cherche au roi, mon seigneur, une jeune fille vierge qui se tienne devant le roi et qui en ait soin; et qu'elle dorme en son sein, afin que le roi, mon seigneur, se réchauffe.

» On chercha donc dans tout le territoire d'Israël une belle jeune fille, et l'on trouva Abishag, la Sunamite, qu'on amena au roi.

» Or, cette jeune fille était fort belle; et elle avait soin du roi et le servait; mais le roi ne la connut point. »

Le livre saint nous raconte ensuite comme quoi, David ayant deux fils, l'aîné Adonija et le cadet Salomon, le premier s'était cru en droit d'être considéré comme l'héritier du trône de son père. Mais Salomon persuada astucieusement à David que l'Éternel voulait que ce fût lui qui régnât; Adonija s'inclina, et Salomon fût élu roi. Un jour, cependant, Adonija, dépossédé, ayant osé demander à Salomon de lui donner pour femme Abishag, la Sunamite, l'ancienne esclave de son père, cette prétention mit Salomon — on ne sait pourquoi — dans une grande colère, et Salomon fit tuer Adonija, pour le punir de sa témérité...

Il n'était pas très difficile à un poète de quelque imagination de combler les lacunes de ce récit : l'amour d'Adonija pour la jeune fille, l'ambition de Salomon, profitant de la mésintelligence que cet amour a créée entre le père et le fils, pour arriver à ses fins, exacerbant la passion de son frère au point de provoquer sa déchéance et sa mort : autant de déductions assez naturelles. Adonija, que M. du Bois a baptisé Behor, dispute à son père la possession de la belle servante; il supplie, menace, se désespère; pour l'amour de la Sunamite, il renoncera à ses droits d'aînesse; mais si on la lui refuse, il mettra le royaume à feu et à sang. David, très chagriné, consulte le sage Salomon. Celui-ci lui conseille de trancher la difficulté en supprimant l'objet du litige... Plus tard, il rendra un jugement pareil en ordonnant de couper en deux l'enfant dont deux femmes se prétendent la mère. David accepte : la Sunamite est empoisonnée. Plus rien ne s'oppose dès lors à ce qu'on la donne

enfin à Adonija, qui la réclame... Adonija-Behor, devant le cadavre de sa bien-aimée, se tue. Et Salomon sera roi.

Malgré leur fantaisie, ce sont là des interprétations parfaitement vraisemblables, dont l'histoire aurait tort de se plaindre, car elles l'éclairent : il suffit qu'elles soient conformes au caractère des personnages et au milieu qu'elles évoquent.

Une chose cependant pourrait troubler certains esprits, et j'avoue que j'en ai failli éprouver aussi quelque dérangement. L'héroïne qui a inspiré le conflit passionnel de la pièce de M. du Bois, c'est, en réalité, si l'on s'en rapporte à la Bible, non pas la Sulamite, mais la Sunamite. La Sunamite et la Sulamite ne sont pas du tout la même personne. La Sulamite vécut (si tant est qu'elle exista!) après la Sunamite; c'est pour elle que Salomon composa son *Cantique des Cantiques*. On comprend que de lui voir jouer un rôle si différent, jusqu'à être empoisonnée par ce même Salomon que l'on nous a toujours représenté comme un chantre exalté, cela ait dû contrarier les gens soucieux du bon ordre des choses. Mais si M. du Bois a feint de confondre les deux héroïnes, s'il a pris volontairement l'une pour l'autre, c'est, sans aucun doute, parce qu'il a cru que cela ferait plaisir au public. La Sulamite est ce que l'on appelle en langage de théâtre un personnage sympathique; elle est connue de tout le monde; on l'aime d'avance. Tandis que la Sunamite, cela ne dit pas grand'chose. Cette transposition est d'ailleurs fort acceptable. M. Albert du Bois aurait appelé son héroïne Thérèse, au lieu de l'appeler Penninah, et en aurait fait une Bohémienne au lieu d'une Sulamite, je ne lui en aurais pas voulu davantage. Ce qu'il y a d'intéressant dans le choix qu'il a fait de cette page de l'histoire hébraïque racontant l'avènement de Salomon au trône que sa prétendue sagesse a tant illustré, c'est l'évocation en quelque sorte décorative dont ce choix lui a donné l'occasion. Mais ce qui me satisfait plus encore que ce cadre, c'est, je le répète, l'humanité de l'action, qui — à part le dénouement un peu vif qui la couronne — est de tous les pays et de tous les temps.

Quelques mois auparavant, on représentait sur la scène de la Monnaie un opéra en un acte de M. Gunsbourg, *Le Vieil Aigle*, dont le sujet était, sauf le cadre, exactement le même que celui de *Pour l'Amour de la Sulamite*. M. Gunsbourg l'avait tiré d'une nouvelle de Gorki, *Le Khan et son Fils*. Là aussi, il s'agit d'une jeune esclave aimée également par le père et son fils. Elle réchauffe la vieillesse du père, qui ne saurait se passer d'elle; le fils, à l'idée

seule qu'un autre que lui possède son amour, s'affole. Et alors, c'est ce dernier qui propose à son rival de supprimer celle qui fait d'eux des ennemis. Tout se passe à l'amiable, avec des larmes, mais sans violence. La victime elle-même consent. Le père jette la belle esclave dans la mer et s'y précipite après elle.

Il est plus que probable que M. Albert du Bois, quand il écrivit son drame, ignorait l'existence du *Vieil Aigle* et n'avait point lu la nouvelle de Gorki. L'histoire russe n'est pas moins touchante que l'histoire hébraïque; elle n'est pas plus vraie cependant, et n'est pas moins humaine. Et l'une et l'autre dégagent, par cela même, une égale émotion. Pour être ému, au théâtre, il faut être « bien disposé ». Il faut s'y prêter de bonne grâce, apporter avec soi une âme simple et naïve, ne pas écouter une tragédie, par exemple, avec l'humeur que l'on aurait à écouter un vaudeville, et vice versa. Il nous est arrivé à tous, en assistant à un vaudeville, même fort joyeux, de nous ennuyer à mort, précisément parce que nous y avions apporté les dispositions d'esprit qui nous auraient fait trouver délicieuse une tragédie.

La tragédie de M. Albert du Bois — car c'en est une, par la rigueur logique des caractères et le souffle puissant qui l'emporte — nous semble, à cet égard, d'autant plus méritante qu'elle ne doit pas son effet à l'illusoire parure de la forme. Le vers de M. du Bois ne se recommande point par une extrême richesse verbale; il n'est pas toujours très précis, et les images, assez vagues, qui l'ornent, sont généralement d'un éclat plus emprunté que vraiment original; mais il a une qualité précieuse: il est « théâtre ». Si l'œuvre ne gagne pas à la lecture, elle prend à la scène toute sa valeur, et elle vit. Les vains détails de style n'en retardent jamais le mouvement.

*
* *

Dans *Bérénice*, M. Albert du Bois n'a pas craint de refaire la célèbre tragédie de Racine, sous prétexte que celle-ci n'est pas conforme à la vérité historique... Racine avait fait de Bérénice une tendre et plaintive jeune fille; M. du Bois remet les choses en place, d'après des documents authentiques: Bérénice est une femme mûre, et Titus, au lieu d'être le guerrier ardent que Racine nous représente, est un « centurion brave, lourd et vulgaire ». De là, d'autres sentiments, qui luttent dans l'âme des deux héros et les séparent. Quoi qu'il en soit, s'ils sont plus conformes à la réalité dans la

tragédie de M. du Bois; ils sont moins pathétiques et moins touchants, il faut bien l'avouer.

M. du Bois me paraît plus à l'aise quand il traite une figure moderne, Rabelais ou lord Byron. Celle de lord Byron offrait cependant des difficultés particulièrement délicates. Le personnage est plus proche de nous et son caractère ne nous dispose guère à la sympathie. L'auteur n'a point cherché à atténuer ce caractère et à le parer de grâces artificielles. Le grand mérite de son œuvre, c'est d'avoir su accorder la vérité historique avec les exigences dramatiques. Il a vu dans son héros la personnification de « l'égoïsme romantique », de l'orgueil, de l'idée qu'un homme supérieur peut avoir de sa propre supériorité, dans un monde dont il hait la bassesse et l'hypocrisie. Et c'est ainsi que la critique s'est représenté le chantre de *Don Juan* et de *Child-Harold*. Seulement, il semble que M. du Bois se soit plu à en retenir surtout les traits déplaisants, et à considérer Byron comme, pendant si longtemps, le considérèrent les puritains britanniques, qu'il avait fustigés. A en croire ces derniers, l'auteur du *Giaour*, du *Corsaire*, de *Lara*, ne valut pas mieux que ses héros; en eux, disaient-ils, il s'était peint fidèlement. On alla jusqu'à le croire hanté par le remords de quelque crime mystérieux... La pièce tendrait à donner à cette version quelque créance, puisque c'est vraiment un crime que nous lui voyons, au dernier acte, commettre sans vergogne. A l'époque où se passe l'action, Byron a vingt-deux ans; il ne fait que débuter dans la vie, — cette vie « orageuse, mais sublime, commencée dans le malheur et terminée dans l'héroïsme ». Si l'aventure terrible, passionnante, que l'imagination de l'auteur a conçue était vraie, elle aurait pu certainement avoir sur l'existence est sur l'esprit de cet homme de génie l'influence que ses ennemis lui ont prêtée gratuitement. Pour se venger d'un homme qui, insulté par lui, l'a frappé brutalement, comme il le méritait, plutôt que de lui rendre raison à armes inégales, lord Byron lui enlève sa fiancée; il se fait aimer d'elle; elle se donne à lui corps et âme; lui, il ne l'aime pas, il feint de l'aimer; sa seule jouissance, c'est de s'être vengé, — mais cette vengeance ne lui suffit pas... Comme il hait la « littérature » et les lieux communs, il s'imagine que l'amour de la femme qui a tout quitté pour lui est aussi artificiel que cette littérature et que, pour s'exprimer, elle répète les paroles des livres... Quand elle lui dit qu'elle est prête à mourir pour lui prouver sa passion, il se rit de son serment; il la défie; il ne croit pas qu'elle puisse être sincère...

Mais, elle, dans la simplicité de son âme, fait comme elle a dit; elle s'empoisonne et meurt...

On souffre de voir la littérature jouer, dans tout cela, un rôle si étrangement abominable. En quoi l'horreur du banal et du lieu commun peut-il pousser une âme de poète à de pareilles extrémités? La folie romantique n'a jamais été aussi loin; et ce grand poète, ma foi, est un bien vilain monsieur... Ce n'est pas ainsi que, même dans toutes ses extravagances, nous nous étions figuré celui dont son compatriote Walter Scott disait : « Pauvre Byron, c'était un homme d'une véritable bonté de cœur, ayant les sentiments les plus affectueux et les meilleurs. Il s'est misérablement perdu par son mépris insensé de l'opinion. L'opinion publique, au lieu de l'avertir ou de le retenir, ne faisait que l'exciter. C'est comme s'il eût dit : Ah! vous n'aimez pas cela? Bien, vous allez avoir pis; voilà pour votre peine. » De là à commettre un crime, sans excuse, sans motif, « pour le plaisir », il y a loin. Byron fut un fanfaron du vice; il mit son orgueil à se faire passer, aux yeux des hypocrites, pour plus mauvais encore qu'ils ne croyaient. C'était sa revanche et sa joie. Qui, parfois, devant la méchanceté humaine, n'a pas rêvé cela? Être plus méchant que les méchants, plus perfide que les perfides, et répondre aux gens de mauvaise foi par plus de mauvaise foi encore, quel délice! Malheureusement, dans ces sortes de batailles, les bons sont vite vaincus. La bonté, l'indulgence, la générosité, quelle duperie! Ce sont les armes des faibles. Byron avait une force qu'il n'est pas donné à tout le monde d'avoir, le mépris. Il pouvait se la payer, ayant tout pour lui, la fortune, la beauté, l'indépendance et le génie.

M. Albert du Bois a condensé, avec une incontestable habileté, dans les premiers actes de sa pièce, les traits essentiels du caractère et même, anticipativement, de la vie du poète. Ces traits, enchâssés dans l'affabulation et frappés en vers sonores, souples et faciles, donnent au personnage un relief qui a du lyrisme sans manquer de réalité. Le premier acte campe le personnage, tout de suite, avec éclat. C'est de l'excellent théâtre. La passion tendre et discrète de lady Blackwell pour Byron se développe bientôt en nuances délicates et charmantes. Cette exquise figure féminine, faisant opposition avec celle du séducteur Byron, vient, heureusement, au dernier acte, sauver la situation. Pour un peu, celle-ci serait révoltante. Mais ici se place une idée de poète, une idée qui, soudain, allume dans cette horreur morale une flamme délicieuse...

Byron, pour qui les vers les plus tendres ne sont que des mensonges, a écrit, par bravade, sur son amour, des vers cyniques et moqueurs. Lady Blackwell sait qu'il a écrit des vers pour elle... Mais lesquels? Et, au moment de mourir, comme une suprême consolation, elle supplie Byron, désespéré et repentant, de les lui lire... Eh quoi, lui lire ces vers-là! ces vers qu'il écrivit dans une heure de folie mauvaise!... Et alors, les yeux égarés, froissant entre ses mains le manuscrit maudit, il feint de lire, et improvise l'hymne le plus amoureux, le plus doux, le plus passionné... Et, tandis qu'elle écoute, ravie, la voix du poète inspiré, lady Blackwell expire. La scène, profondément pathétique, est conduite avec beaucoup d'art. Elle suffirait à prouver que M. Albert du Bois est un véritable poète.

* * *

FÉLIX BODSON

Il est d'autres poètes encore, parmi les auteurs belges écrivant pour le théâtre : M. Valère Gille, M. Henri Liebrecht, M. Victor Kinon, M. Félix Bodson... Ce dernier est peut être le plus prodigue de bonnes intentions. Il débuta par un acte plein d'esprit et d'entrain, *Pierrot millionnaire,* que suivirent un gros drame, *Antonio Perez*, et deux grandes comédies, *Frère François Rabelais* et la *Cour du Roi Pétaud*. Les deux premières œuvres étaient d'un poids un peu lourd pour ses frêles épaules. Nous avouons leur préférer la troisième; le genre et le style nous en paraissent d'autant plus précieux qu'ils sont rares dans ce pays où la divine fantaisie n'élit guère domicile.

Le sujet de la *Cour du Roi Pétaud* fut-il inspiré à M. Bodson par le *Bon Roi Dagobert* de M. André Rivoire ? J'en doute. Les deux pièces ont peu de ressemblance; elles se rapprochent seulement par une certaine grâce souriante, qui est la meilleure qualité des trois actes de M. Bodson. Le roi Dagobert appartient à l'histoire; la légende lui donna une réputation de bonté fort immméritée, paraît-il. Nous ne connaissons le roi Pétaud que par les vers de Molière :

> On n'y respecte rien, chacun y parle haut,
> Et c'est tout justement la Cour du roi Pétaud.

Cette Cour, c'était, en réalité, la Cour des Miracles, et le Roi, c'était celui qu'élisaient, annuellement, dans la vieille France, les mendiants : roi tout illusoire, régnant sur des sujets fantastiques. L'imagination d'un poète avait donc toute licence pour créer, sous ce nom, un monarque pour de vrai, dans un royaume selon sa fantaisie. Déjà — M. Bodson le sait-il ? — le roi Pétaud avait été mis sur la scène, à Paris, en 1829. Mais la poésie n'avait rien a voir dans cette bouffonnerie, dont le seul but était de parodier le *Henri III* d'Alexandre Dumas, au grand ennui des classiques. Chose curieuse, le roi Pétaud de cette parodie n'était autre que le roi Dagobert lui-même ! Faute de pouvoir reconstituer un roi Pétaud authentique, selon l'histoire, le vaudevilliste n'avait rien trouvé de mieux que de réunir les deux monarques légendaires en un seul, et de grouper autour de lui différents autres personnages célèbres, tels que saint Éloi, son fils Oculi, Nostradamus, M. de la Palisse, le duc et la duchesse de Childebrand, le comte de Saint-Flandrin, etc. Deux partis divisent la Cour et le Royaume : l'un veut que le Roi mette ses culottes à l'envers, l'autre qu'il les porte à l'endroit. La reine mère intrigue pour qu'il n'en porte pas du tout; c'est elle qui les portera. En somme, cette parodie n'était, comme on voit, pas si folle, le débat qui en fait le sujet étant le fond même de toutes les luttes sociales. Et c'est un peu aussi, à tout prendre, celui qui fait le sujet du *Roi Pétaud,* de M. Bodson.

L'auteur nous trace le spectacle d'une Cour livrée au plus grand désarroi, depuis que le monarque, dégoûté des femmes par un mariage malheureux, en a banni tout cotillon :

. . . . . Au seuil de votre Cour,

lui dit son confident Sesterce,

Il est écrit : « Entrée interdite à l'amour. »
L'accès n'en est permis qu'à trois duègnes fanées,
Qui portent sur leur front la neige des années.

A quoi le Roi répond :

Des jeunesses ici ? Merci bien ! Je serais
Condamné sans appel à tomber dans leurs rêts.
Qu'aujourd'hui j'y consente, autant vaut qu'on m'enchaîne
Je me remarierais la semaine prochaine.
Quelqu'une m'en prierait d'un petit air mignon,
Je me connais : je ne saurais répondre non.
Je fuis l'occasion de faiblir : je suis sage.

On devine la réplique de Sesterce ; elle est du dernier galant :

Vous êtes fou ! Car les beautés, sur leur passage,
Répandent comme un frais parfum d'urbanité.
Et font dans notre cœur, par elles exalté.
S'éveiller la vertu, l'honneur, la courtoisie.
Leur présence emplit l'air d'exquise poésie ;
Elle apaise l'éclat des humaines clameurs.
Et, comme la musique, elle adoucit les mœurs !

Dans ce court dialogue, toute la pièce se trouve indiquée. Le Roi a bon cœur ; il est faible ; il se laisse mener par le bout du nez : aujourd'hui, à défaut de femmes, c'est par ses courtisans ; demain, quand les femmes rentreront chez lui, ce sera par elles. Mais, en somme, ne vaut-il pas mieux que ce soit par elles ? Sesterce a raison, et le triomphe de sa galante théorie sera le dénouement prévu de l'aventure. Las de se voir désobéi et malmené, le Roi part en voyage, sur les conseils de sa filleule, la jolie Alysette, gantière de son état... Car, dans cette Cour, d'où le beau sexe est banni, le beau sexe pénètre, ainsi que chacun, comme dans un moulin : la fantaisie des poètes ne connaît pas d'obstacles. Pendant son absence, Alysette, déguisée en princesse, revient, réclame l'hospitalité des courtisans, qui, séduits par son charme modeste, se mettent tout de suite à l'adorer. Pour lui plaire, on s'ingénie à mille soins ; tout rentre dans l'ordre, tout s'apaise ; on devient aimable, doux, poli... Si bien que, lorsque le roi Pétaud, dont on pleurait déjà l'absence, revient dans son royaume, il n'en peut croire ses yeux.

. . . . Qui donc, de ce palais, naguère
Si morose et si froid, si lourd et si vulgaire,
A fait en un clin d'œil le plus riant séjour ?
C'est ce magicien qu'on appelle l'amour.

Étonné, furieux d'abord, puis ravi, et finalement séduit et ensorcelé, lui aussi, comme c'était son devoir, il tombe aux pieds d'Alysette, l'auteur de ce miracle, et il l'épouse, à la grande joie de toute la Cour. Un couplet final au public excuse l'histoire de sa rareté, et la propose spirituellement en exemple aux ménages futurs.

Ce gentil conte a de l'esprit, du mouvement, et, à la fin, une pointe de sentiment. Il n'a qu'un défaut, c'est, pour un conte

lyrique, de manquer précisément un peu de lyrisme, et, pour une comédie, de manquer un peu d'invention dramatique. L'auteur l'a volontairement réduit à n'être qu'un agréable badinage, et l'indication rapide d'une œuvre qui aurait pu être très bien. C'est par là que pèchent la plupart des auteurs belges. Ils nous donnent le squelette, le sommaire de pièces excellentes, qu'ils n'exécutent point. L'idée du *Roi Pétaud,* pour n'être pas très profonde, pouvait prêter à quelques développements. Nous aurions voulu voir le paradoxe qu'elle contient poussé plus à fond, ou, en dehors de toute ironie, le pouvoir de l'amour s'exercer autrement que par l'apparition, peu expliquée, et le retour, plus invraisemblable encore, de la gantière Alysette, au milieu de sauvages misogynes qu'un seul mot de sa bouche mignonne soumet sans discussion. Le nez de ces messieurs est vraiment trop docile. Aucun incident ne vient corser l'intrigue, qui galope vers le dénouement sans rencontrer le moindre obstacle. La flamme qui couve dans le cœur du bon roi pour sa futée filleule n'est pas même soupçonnée. Nous voudrions nous intéresser à cet amour, qui doit vaincre à la fin, en deviner la naissance, en suivre les progrès, en partager la tendre émotion : l'auteur ne nous en laisse pas le temps; et c'est grand dommage, car les amoureux étaient sympathiques, et ils eussent été certainement capables, si le poète l'avait voulu, de parler le langage harmonieux et doux à entendre que se disent, dans les contes lyriques, les jeunes rois et les jolies gantières.

***

FERNAND CROMMELYNCK

Chaque pièce que produit le théâtre en Belgique nous transporte dans un autre monde et parmi d'autres idées. Elles semblent appartenir toutes à des familles différentes. Un seul lien les unit : la liberté. Il n'est peut-être pas une pièce d'auteur belge qui se ressemble, non pas seulement par le sujet, mais par l'atmosphère et par l'inspiration. Ce qu'on appelle une pièce parisienne est presque toujours reconnaissable par le décor, par le milieu, par le langage et l'esprit et souvent même par l'intrigue. Ce n'est pas sans motif que l'on a dénoncé la fastidieuse uniformité des

pièces d'adultère, qui a composé pendant si longtemps le fond du répertoire. Les auteurs belges n'encourront jamais pareil reproche. Ils cherchent ailleurs et ils visent plus haut, — parfois même si haut qu'ils se perdent dans les nuages. — Tel est le cas de M. Fernand Crommelynck dans son *Marchand de Regrets*. A première vue, si l'on s'en tient à l'affabulation, ce *Marchand de Regrets* est, lui aussi, un drame d'adultère. Une jeune femme, mariée à un antiquaire tyrannique et jaloux, trompe celui-ci avec un jeune meunier. Le mari se venge, non sur les coupables (ceci est l'originalité de l'aventure), mais sur une voisine méchante et hargneuse qui a facilité les relations des amants et crie brutalement à l'époux trompé son déshonneur. Présenté selon la formule habituelle, il n'y aurait là rien de très extraordinaire. Tout au plus pourrait-on ranger l'œuvre dans le répertoire du Théâtre Guignol, parmi les pièces « d'épouvante ». Aucune « idée » ne l'éclaire. Et l'espèce de symbolisme que crée l'opposition entre la vie obscure de la jeune femme, parmi les choses vieilles et poussiéreuses, et la vie lumineuse du soleil et de la jeunesse, qui l'attire, ne saurait suffire à élever le sujet au-dessus de cette médiocrité; on s'en est trop souvent servi. Mais M. Crommelynck a eu l'ambition de le renouveler en enveloppant son drame d'une ambiance à la fois très réaliste et très imprécise, suivant une théorie qu'un comédien français, M. Bour, créateur du « Théâtre impressif », a exprimée naguère de la façon suivante :

« Dans le théâtre actuel, les personnages parlent beaucoup trop. On y voit des gens fous de douleur ou des moribonds débiter de longues tirades éloquentes... C'est de la convention. Les gens qui souffrent beaucoup ne parlent pas tant, et ceux qui vont mourir se recueillent ou ahanent. Le « Théâtre impressif » se propose de montrer sur la scène de grandes douleurs qui seront presque muettes et qui, pourtant, par l'intensité de l'atmosphère créée autour d'elles, par le jeu tragique des acteurs, sauront déchirer les entrailles des spectateurs.

» ... Aucune exposition, aucune explication, dans le « Théâtre impressif ». Jamais on ne raconte quoi que ce soit. Les personnages parlent toujours de tout autre chose que de ce qui fait le nœud de la pièce, ou, du moins, on doit la comprendre. Et si on ne la comprend pas, c'est que le « Théâtre impressif » aura fait fausse route. »

Or, ici encore, M. Bour — ou M. Crommelynck — n'a rien inventé. Le *Marchand de Regrets* nous apparaît comme à peu près

aussi vieux que le bric-à-brac que vend l'antiquaire de la pièce. Il y a belle lurette que M. Maurice Maeterlinck nous avait prouvé à quelle somme d'impressions vivaces peuvent arriver le silence, les paroles indifférentes qui cachent de profondes pensées, les nuances et les sous-entendus. Les personnages qui balbutient des mots incohérents ou qui rient sans raison, les bruits vagues et lointains, le porteur d'eau dont on entend le cri dolent dans la coulisse, les coups de sifflet mystérieux, tout cela nous était connu depuis longtemps. En revanche, si dans le *Marchand de Regrets* on parle peu « de ce qui fait le nœud de la pièce », on y crie énormément. Tous les personnages hurlent ce qu'ils ont à dire. On se croirait dans un cabanon de fous furieux. Serait-ce là un point oublié dans la théorie du « Théâtre impressif »?...

Je ne nie pas qu'il n'y ait, dans tout cela, de sérieux mérites. M. Crommelynck a beaucoup de talent. Il avait fait représenter, quelques années auparavant, une petite pièce : *Nous n'irons plus au Bois*, qui était charmante : seulement, elle était, pour l'auteur, trop bien faite; elle ne visait pas assez à l'exentricité. Le *Sculpteur de Masques* nous avait fait voir déjà M. Crommelynck suivre une tout autre voie; nous l'y retrouvons résolument engagé avec le *Marchand de Regrets*; plus tard, nous l'y retrouverons tout à fait lancé, à perte d'haleine, avec une pièce dont la violence voulue, appuyée, apparaîtra à beaucoup comme une forme de génie. Le *Cocu Magnifique*, mélange d'ironie, de sadisme et de lyrisme exacerbé, fait hésiter entre l'œuvre d'art et la fumisterie; tour à tour admirable et folle, l'œuvre obsède et révolte. Il ne lui manque qu'une chose pour atteindre à la beauté : c'est d'être sincère, d'être dictée par une véritable émotion d'art; mais, dans sa frénésie, elle est bien l'écho de l'âme nouvelle, avide d'outrance, de bruit et de scandale. Et ainsi cet humble auteur belge, hier obscur, a connu, un moment, la célébrité.

* * *

EUGÈNE DEMOLDER ET JEAN RICHEPIN

Aucun honneur n'aura manqué aux écrivains belges : ils ont eu celui d'inspirer la musique de plus d'une partition notable ([1]), et même (je parle des romanciers) celui d'être transportés sur la scène et traduits en vers par des poètes français! Cette chance est advenue à deux excellents prosateurs, Eugène Demolder et M. Maurice des Ombiaux.

On connaît l'admirable livre d'Eugène Demolder, *La Route d'Émeraude*, — évocation superbement colorée de la vie artistique en Hollande au début du XVIIe siècle. L'écrivain, transposant les merveilleux tableaux des petits maîtres néerlandais de cette époque, a peint ce pays et ce monde, si pittoresques et si curieux, d'artistes, de gueux, de bourgeois, de soldats, de bandits et de filles, dans une atmosphère truculente de travail et d'amour. C'est de ce livre qu'un poète français, non des moindres, M. Jean Richepin, s'est plu à extraire une pièce en cinq actes, très dramatique, pièce de charme, d'émotion et de bravoure.

La Route d'Émeraude... Que signifie ce titre? Écoutons Eugène Demolder lui-même :

« Le ciel élevait un dôme léger, lavé par les récentes averses. Il faisait clair comme au fond d'une pierre précieuse.

» — La route d'émeraude, dit Kobus.

» Et il pensa que c'était la route aux couleurs d'espérance, pavoisée de lumière, qu'il avait prise, onze ans plus tôt, en partant pour l'atelier de Krul; jadis le moulin la lui indiquait, à chaque aube, du bout de son aile; aujourd'hui, le chemin transparent conduisait l'artiste à cette fillette, si blanche et si rose qu'elle semblait exhaler les rayons du jour. »

En sa donnée première, la pièce de M. Jean Richepin ressemble sensiblement à *Kaatje*. Un jeune peintre quitte « son moulin »

([1]) Citons *Thyl Uylenspiegel*, de Charles De Coster (musique de Jan Blockx et Paul Gilson); *Pelléas et Mélisande; Ariane et Barbe-Bleue*, et *Monna Vanna*, de Maurice Maeterlinck (Debussy, Dukas et Février); le *Mâle* et *Édénie*, de Camille Lemonnier (Casadessus et Léon Du Bois), etc... Voir, tome II, *Le Drame lyrique français* et *Le Théâtre lyrique belge*.

et s'amourache d'une aventurière, bientôt lasse de lui; puis il revient au foyer, où le bonheur l'attendait. Le sentiment, qui fait le fond du sujet, est le même. Seulement, ce que M. Spaak ne nous montrait pas, M. Richepin nous le raconte avec de grands détails; et M. Richepin, en revanche, ne nous dit pas ce que nous disait M. Spaak. Mais il n'a pris réellement au roman d'Eugène Demolder que ses côtés extérieurs, les grandes lignes de l'affabulation, les noms des personnages et le titre; il n'a suivi que d'assez loin son caractère, sa couleur et son langage. Dans les gueux de Demolder, M. Richepin a retrouvé ses gueux, à lui, et il les a fait parler comme s'il eussent été les siens. La Hollande, que Demolder avait contemplée avec ses yeux de peintre épris de colorations nuancées, de paysages aux horizons mélancoliques et d'intérieurs calmes et chauds, M. Richepin y a retrouvé surtout l'écho familier des bruyants cénacles où les poètes, ses ancêtres, rimaient, dans les cabarets littéraires, leurs épigrammes et leurs chansons d'amour. Le premier avait évoqué le ciel, le décor, l'âme de la Néerlande; l'autre y a vu de l'action, du mouvement, dans un grand bruit de baisers, d'estocades et de guindailles. On parle énormément dans les cinq actes de M. Richepin. Il y a là notamment un atelier de peintres où l'on travaille plus avec la langue qu'avec la brosse et qui n'a rien de ce que nous nous figurons être un atelier de peintres hollandais, où l'on « pourtraicture » des syndics. Pourtant, le morceau a l'ambition d'être caractéristique. Quelle erreur! Non, ce n'est pas dans la Hollande du XVIIe siècle que se passe la *Route d'Émeraude* de M. Richepin; c'est en pleine Ile-de-France, parmi les tire-laine et les gais lurons.

Que ceux qui espéraient voir en cette *Route d'Émeraude* en cinq actes et en vers l'expression fidèle de l'âme flamande se résignent à n'y trouver qu'un conte, charmant et tragique, conçu et bâti par un poète très français, très traditionnel, et très romantique aussi par la tournure de son esprit et la qualité de ses goûts. La clarté, l'ordre et la mesure y font, avec le lyrisme, excellent ménage. Voici les types les plus avérés du vieux théâtre : le spadassin, la macette, la courtisane, l'amoureux transi et le vieux qu'on dupe. Et le panache de d'Artagnan flotte sur tout cela. Ce n'est plus l'aventure du jeune peintre qui partit de son moulin, loin de sa fiancée, pour s'en aller à la conquête de la gloire, et revint, après bien des meurtrissures, comme le pigeon de la fable, auprès de sa pigeonne éplorée : c'est l'histoire du brave Dirk, qui se dévoue

et meurt pour son ami Kobus, comme Cyrano de Bergerac, en posture à peu près semblable, mourut pour son ami Christian. Tout le drame s'oriente, dès les premières scènes, vers ce dénouement. L'amitié de cet enfant naïf et de ce brave garnement se développe à travers les péripéties prévues d'une galante aventure. La mission d'art s'oublie vite dans tout cela. On s'aime et l'on se bat. Une sœur de Carmen débauche, pousse au crime, traîne parmi les bohémiens et les bandits le pauvre héros, pantelant et désabusé. Il va mourir... Mais le fidèle Dirk le couvre de sa poitrine et reçoit la balle qui lui était destinée. Dirk tombe... Le rêve d'amour s'est évanoui. L'enfant prodigue retournera au moulin, qu'il n'aurait dû jamais quitter, et il y conduira avec lui son sauveur... Quoi donc! Cet agonisant a traversé à pied toute la Hollande, en cet état?... Il le faut bien : le dénouement l'exige; Dirk, avant d'expirer, nous doit, devant fa famille assemblée, un beau discours, à l'exemple de son frère Cyrano. Ah! ils étaient solides les mourants dans le pays de Lagardère!... Mais qu'importe? Ces impossibilités, ces naïvetés, ces conventions, tout cela est délicieux. Et c'est là du théâtre, d'ailleurs, du théâtre foncièrement gaulois, celui d'autrefois, celui de toujours, qui nous berce, nous repose et doucement fait tinter à notre oreille le son joyeux des rimes d'or.

Le poète de la *Chanson des Gueux* a lu la *Route d'Émeraude* à travers son tempérament. M. Paul Spaak l'avait lue aussi, à travers le sien, quand il fit *Kaatje*, sans intention aucune, bien certainement, d'imitation ou d'adaptation, et peut-être même sans y penser. La jolie idée qui, dans le livre de Demolder, — le bonheur est là où l'on aime, et l'on ne comprend bien que sa terre natale, — se trouve noyée dans la féerique évocation de tout un pays, de tout un siècle, M. Spaak la dégagea plus simplement; et, comme elle était sienne aussi, puisqu'elle est au fond de tous les cœurs d'artistes, il tenta de l'exprimer, dans sa forme la plus douce, la plus intime, la plus dégagée de contingences. Si l'on ne savait que la pièce de M. Richepin a suivi la sienne, on serait tenté de croire qu'il l'a refaite, qu'il a voulu la parachever, et dire, je le répète, ce que M. Richepin aurait dû dire, et ce qu'il n'a pas pu, ni osé peut-être. Et ainsi *Kaatje*, qui n'est pas « tirée » de la *Route d'Émeraude* de Demolder, l'a traduite beaucoup mieux, en somme, que le poète français, avec un tempérament beaucoup plus compréhensif de celui du romancier, étant nourri des mêmes émotions d'art et fait du même sang. Déjà, en 1878, bien avant M. Spaak et

Demolder, une romancière de talent, Caroline Gravière, avait exprimé, sous une autre forme, la même idée, dans une attachante nouvelle, intitulée *Réalisme* ; et peut-être d'autres encore, plus tard, sauront nous la rendre sensible et touchante, avec d'autres moyens et une égale éloquence.

* * *

MAURICE DES OMBIAUX ET GABRIEL NIGOND

Nous venons de voir par quoi la pièce de M. Richepin diffère du roman qui l'a inspirée. Si elle ne nous a pas rendu les qualités de l'original, elle les a du moins remplacées par d'autres mérites, qui ne sont nullement indifférents. Je voudrais pouvoir en dire autant de *Mihien d'Avène,* la pièce que M. Gabriel Nigond a extraite du roman de M. Maurice des Ombiaux. Le roman avait l'intérêt et le coloris très spécial d'une étude de la vie rustique wallonne, écrite avec une verve savoureuse; la pièce n'a rien conservé de tout cela, et n'a pas mis grand chose de bon à la place. Plus encore que pour la *Route d'Émeraude,* il importait que, dans *Mihien d'Avène,* la transposition du livre sur la scène fût scrupuleusement exacte, M. des Ombiaux ayant eu l'ambition très franche d'écrire un roman ou palpitât le cœur de la Wallonie, avec le goût et le parfum du terroir, tandis qu'Eugène Demolder ne se préoccupa guère, j'imagine, de donner à ses lecteurs l'illusion qu'il leur parlait flamand ou néerlandais... Aussi, tout le parfum du livre s'est-il éventé. Telle qu'elle nous est présentée, la pièce est la simple histoire de l'amour malheureux d'un chemineau, très pauvre, très laid, très faible d'esprit, pour une jeune villageoise, qui, sans se douter de cette passion qu'elle inspire, se fiance à un beau gas, qu'elle aime. Le chemineau, pour se venger, tue son rival plus d'à moitié, et n'en est pas inquiété (la justice était fort mal faite à cette époque). Mais le remords le torture ; il retourne chez la jeune fille, lui avoue son crime, rencontre son rival, se prend de querelle avec lui, et meurt d'un coup de couteau. Ces choses-là arrivent au village — et même ailleurs — assez fréquemment. L'aventure, on le voit, se dénoue mal pour tous : pour le chemineau, sacrifié ; pour

le beau gas, qui paiera sans doute de quelques mois de prison son mouvement trop vif, et pour la jeune fille, en très mauvaise posture, avec le souvenir fâcheux de ses deux galants. Ainsi, par exception, la vertu n'aura pas été récompensée. C'est la seule originalité du drame de M. Nigond.

Je ne vois pas comment on pourrait caractériser autrement cette pièce sentimentale. Elle n'éveille, dans le cœur et dans l'esprit, aucune émotion particulière. Elle n'est même pas la toujours poignante histoire d'amour qui, depuis des siècles, enfante des chefs-d'œuvre. Mihien d'Avène me fait pitié, comme à Rosette; il ne m'est aucunement sympathique. C'est un pauvre toqué, très gênant, qui parle beaucoup, et qu'on devrait doucher. Rosette est une petite coquette, assez insignifiante. Il y a aussi un vieux confident, protecteur des sites de la Meuse, et une vieille mendiante, radoteuse et malpropre. L'heureux fiancé est quelconque.

Et puis, on se demande pourquoi l'auteur a mis cela en vers. Le sujet ne réclamait nullement cette parure littéraire, qui n'ajoute rien à sa poésie et lui enlève même ce qu'il aurait pu avoir de saveur si l'œuvre avait été écrite en simple prose. Car les vers que M. Nigond a rimés pour *Mihien d'Avène* ne se différencient guère de ceux qu'il aurait rimés pour n'importe quelle pièce, dont l'action se passerait n'importe où. Ils n'ont de caractère spécial que celui d'être écrits souvent dans ce goût-ci :

> Si fait ! Voyez plutôt ! Encore un ! encore une !
> Oh ! tarte aux pommes ! tarte aux raisins ! tarte aux prunes !

Nous considérerions volontiers la pièce de M. Nigond pour ce qu'elle est, pour ce que l'auteur sans doute a désiré qu'elle fût, c'est-à-dire une paysannerie romanesque, sans autre prétention, si l'on n'avait essayé de la faire prendre pour une manifestation assez ambitieuse de l' « âme wallonne », opposée à l' « âme flamande », qui s'était précédemment révélée, paraît-il, dans *Kaatje*, la pièce de M. Paul Spaak. Hélas! combien a-t-on abusé de l'âme en littérature! On a voulu d'abord qu'il y eût une « âme belge ». Puis, aussitôt après, on l'a divisée en « âme flamande » et en « âme wallonne ». Cela fait deux âmes pour un seul pays. Il n'y a pas de raisons pour qu'on n'en crée pas encore quelques-unes. A notre époque d'art individualiste, cette complication est intempestive. On a aboli les « écoles »; on voudrait abolir les frontières; et c'est

tant mieux, car cela est logique. C'est l'âme de chacun qui vibre et chante; et cette âme est composée de tant d'éléments qu'il y aurait puérilité à la parquer dans des limites géographiques. Pourquoi, en pays wallon, ne pourrait vibrer une âme flamande, et vice versa? L'éducation et l'hérédité se moquent des catégories. Comment distinguer l'âme flamande de l'âme néerlandaise, et l'âme wallonne de l'âme du Nord de la France? A partir de quel endroit précis une âme est-elle ceci plutôt que cela? Il y a, en Belgique, des localités où les âmes doivent être bien embarrassées, — notamment dans la partie du Brabant bilingue où commence la Wallonie, encore indécise de la langue qu'elle parle. Ces localités ont-elles une âme wallonne ou une âme flamande? Cela dépend-il du quartier, de la rue? Ou bien y a-til, pour elles, une bi-âme?...

Distinguer l'une de l'autre deux âmes parlant des langues différentes, rien de plus aisé. Mais comment les distinguer quand elles parlent la même langue?... Une « âme » ne peut-elle changer d'accent, comme un peintre change les colorations de sa palette, selon qu'il veut exprimer un décor flamand ou un décor wallon? Cela s'est vu maintes fois. Camille Lemonnier fut considéré tour à tour comme le porte-voix de l'âme wallonne, dans le *Mâle,* et comme celui de l'âme flamande, dans ses contes. Eugène Demolder, l'auteur de la *Route d'Émeraude,* l'âme de l'âme flamande, était un Wallon pur sang, né à Court-St-Étienne, et vivant à Paris. Une autre âme flamande, Georges Rodenbach, l'âme de Bruges, de ses canaux et de ses nonettes, naquit à Tournai, — comme, jadis, le peintre wallon Roger de la Pasture, célébré comme un des grands peintres flamands sous le nom de Roger Van der Weyden!... Et, justement, sur le terrain des arts plastiques, les érudits n'en sont-ils pas à douter, à l'heure qu'il est, si la plupart des chefs-d'œuvre des vieux maîtres primitifs de l'école brugeoise n'étaient pas tout bonnement le fait de maîtres bourguignons?

L'action de *Mihien d'Avène* aurait pu tout aussi bien se passer en Flandre, et être l'affirmation éclatante de l'âme flamande. Il n'y aurait eu qu'à modifier la jolie scène des fiançailles, au deuxième acte; et peut-être en eût-on trouvé un équivalent dans les usages de la vieille Flandre. M. Nigond décrit les paysans comme Jules Breton et Bastien Lepage les peignaient. Et les signes par quoi l'on pourrait démêler leur âme rustique sont réduits à si peu de chose que ce n'est vraiment pas la peine d'en parler. Enfin, le parfait accent parisien, presque faubourien, avec lequel les acteurs prononcent les

vers de M. Nigond, complète la désillusion. Loin de moi la pensée de vouloir qu'ils patoisent : la pièce en serait plus ennuyeuse encore, sans révéler davantage l'âme wallonne. Ces faux campagnards me rappellent deux jolies cabaretières de Pollinchove, qui, un jour d'été, en plein pays flamand de Dixmude, me parlaient des choses de leur village dans le plus élégant français de Lille.

***

HENRI CONSCIENCE

Si, maintenant, nous voulons vraiment connaître quelque chose de l'âme flamande, cherchons-la dans les œuvres d'auteurs flamands, écrites en flamand. Cette recherche sortirait évidemment du cadre de ces études, et nous n'en parlerions que pour mémoire, si l'un de ces auteurs n'avait été l'objet des mêmes honneurs qui advinrent aux Belges « d'expression française » dont nous venons de nous occuper.

Ce Flamand est Henri Conscience, un romancier dont la renommée fut, à très peu de chose près, universelle, il y a cinquante ans. Conscience n'écrivit jamais pour le théâtre, si ce n'est un livret d'opéra, *Le Poète et son Idéal,* dont Miry fit la musique. Mais ce n'est pas la première fois qu'un auteur n'ayant rien de « dramatique » est transformé tout à coup en dramaturge, et que l'on nous fait connaître à la scène des œuvres qui avaient été écrites pour le livre. Nous en avons vu plusieurs exemples, tels le *Capitaine Fracasse,* de Théophile Gautier, mis en pièce — très habilement et très spirituellement — par M. Émile Bergerat, et bien d'autres encore. Un « flamandisant » érudit et expérimenté, M. Hermann Teirlinck, a choisi dans le bagage de Conscience un naïf roman et en a fait quatre actes, joués, en 1913, à l'occasion du centenaire de la naissance du romancier, sous ce titre : *Le Bonheur d'être riche.* Titre plein d'une douce ironie, cela va sans dire! Quel est l'auteur qui s'avisa jamais de nous dire que la richesse fait le bonheur? Il le pensait, sans aucun doute ; mais quant à le proclamer, le public ne le lui aurait point pardonné. Depuis *l'Embarras des Richesses,* de d'Allainval, et celui de Lourdet et Senterre, mis en musique par Grétry ; le *Grégoire,* du Père Ducerceau, et jusqu'au *Financier*

et Savetier, d'Offenbach, on savait que l'or est, pour les braves gens habitués à s'en passer, la source de tous les maux. Pour honorer l'auteur du *Tribun de Gand,* pour le faire connaître au public de langue française, de façon un peu inattendue, sous une forme scénique, il y avait, nous semble-t-il, autre chose à adapter qu'une œuvrette sans conséquence et peu caractéristique de son talent. Certes, je me rends compte des difficultés pratiques qu'il y aurait à tirer une pièce du *Lion de Flandre* ou du *Tribun de Gand :* il y faudrait un déploiement de mise en scène extraordinaire, et Victorien Sardou seul eût osé peut-être tenter l'aventure... Mais, même sans cela, il n'aurait pas fallu chercher très loin cependant pour trouver une pièce qui remplît les conditions voulues, et cela sans appeler à l'aide M. Teirlinck. Se souvient-on qu'Alexandre Dumas père adapta lui-même un roman de Conscience, non des moindres, *Le Gentilhomme pauvre,* et le fit jouer, à Paris, par un admirable artiste, Lafontaine, et que la pièce obtint un gros succès?

Car, chose curieuse, et piquante même à constater, la plus grande gloire, la gloire mondiale d'Henri Conscience lui vient, non de son propre pays, mais de la France. Nous ne croyons pas exagérer en assurant que, s'il est populaire même en Belgique, c'est grâce à la France, c'est grâce aux traductions françaises qui ont été publiées de ses œuvres par un éditeur parisien. Je ne dis pas qu'on n'a pas lu Conscience en flamand, qu'on ne le lit pas encore beaucoup dans sa langue originale; il n'en est pas moins vrai qu'on l'a lu surtout en français. Il n'est personne de nous qui n'ait gardé un souvenir attendri des livres que nous lisions autrefois, sur les bancs, ou, pour mieux dire, sous les bancs du collège. Ces livres faisaient partie des bibliothèques où, le dimanche, en pension, il nous était permis de puiser. Avec quelle joie nous dévorions ces belles histoires où les exploits de nos aïeux étaient magnifiés! Ce sont eux, bien plus que les leçons de nos maîtres, qui nous inspirèrent l'orgueil patriotique et nous mirent au cœur cette admiration sans mélange que nous avons gardée, malgré tout ce qu'on a pu nous en dire depuis, pour les héros populaires qui défendirent la liberté des communes flamandes contre le despotisme. Ici encore, il faut bien l'avouer, la langue française nous fut d'un précieux secours. Sans elle, le nom d'Henri Conscience ne rayonnerait pas au delà des frontières; et, même dans son pays, il serait peu connu.

Il semble vraiment que les événements aient vengé, sous ce rap-

port, le père de Conscience contre son propre fils. Le père d'Henri Conscience était Français : marin à bord d'un vaisseau de guerre, il avait mené une vie d'aventures; puis, échoué dans les chantiers d'Anvers, il s'était marié avec une délicate et rêveuse Flamande, qui lui donna deux fils. Henri était faible et débile. Son père lui contait ses voyages; sa mère lui contait de vieilles légendes, en flamand. Puis la mère mourut, et le père se remaria. Henri, libre de ses actions, flâne, rêve, donne libre cours à son imagination. Puis, la Révolution de 1830 éclate, et le jeune homme s'engage parmi les patriotes. Bientôt après, lui, qui avait débuté en écrivant dans des revues françaises, décide de ne plus écrire désormais que dans la langue des vieux communiers. Son père, furieux de voir son fils renier son origine et l'éducation française qu'il lui avait donnée, le chasse. Et alors, Henri s'abandonne tout entier à son sentiment. C'est le flamand qui l'attire et qui l'a conquis; c'est en flamand qu'il s'exprime et qu'il écrira; la vie qu'il a vécue, qu'il aime et qu'il a pénétrée, c'est elle qu'il veut raconter. Et il a raison, puisque c'est cela qui parle à son cœur. Mais la chance l'a favorisé; quelqu'un eut l'idée, un jour, de traduire ses gentils récits; un éditeur s'offrit pour les publier; ils plurent par leur grâce aimable, leur honnêteté, leur touchante sentimentalité, leur vérité d'observation et leur intérêt : du coup, les voilà répandus par le monde et bientôt universellement connus. Le père de Conscience, certes, n'était ni raisonnable, ni juste, en se plaignant de ce que son fils suivît son penchant naturel et préférât le flamand au français; il n'en est pas moins évident que c'est au français surtout que ce fils doit le plus clair de sa réputation. Que de poètes flamands de grand talent, dont la renommée n'a jamais dépassé et ne dépassera jamais, n'ayant pas eu pareille fortune, les frontières de la province d'Anvers!

C'est par la sincérité de l'émotion, par la justesse de l'accent et la vérité de ses tableaux, plus évocateurs de sentiment que pittoresques de couleur, qu'Henri Conscience conquit sa célébrité. Celui qui a écrit le *Lion de Flandre* et le *Tribun de Gand* n'était pas un vain rhéteur, et je crois bien qu'en dépeignant la misère de ses ancêtres, il dut vraiment souffrir, et qu'en racontant leurs victoires, il ressentit une très réelle joie. Un peu de son âme — une âme de patriote, ardente et farouche — avait passé dans ses récits et communiquait sa flamme à ses lecteurs. Cela était trop rare, alors,

pour qu'on n'en fît point quelque cas... Depuis, tant d'événements sont venus changer la face des choses; bien des sentiments endormis se sont réveillés... Tout nous porte à croire que l'on frémira encore à des accents qui semblaient naguère sans écho, et que d'autres Consciences, plus tard, — beaucoup plus tard, — trouveront, en de pareils récits de misères et de gloire, la source de nouvelles émotions.

LE THÉATRE ÉTRANGER

LE THÉATRE ÉTRANGER

SHAKESPEARE

Il n'est pas de tâche plus ingrate que celle de traduire une œuvre dramatique étrangère. On risque de procréer ce qu'on appelait jadis « une belle infidèle », ou bien on met au monde un monstre. Faire tout à la fois passer dans une traduction la pensée de l'œuvre originale et revêtir cette pensée de la forme exacte qui lui convient, avec son mouvement et sa couleur, combien cela est difficile à réaliser ! Quand l'œuvre est en vers, la tâche devient presque impossible; le traducteur n'arrive à s'en tirer que par une sorte de transposition poétique, plus ou moins fidèle; cette transposition n'est jamais qu'un pâle reflet de l'œuvre originale, ou — ce qui vaut mieux, à tout prendre — quelque chose de très différent, portant la marque personnelle du traducteur bien plus que celle de l'auteur. Tout cela peut se passer de démonstration : la preuve en est faite depuis longtemps.

Que devient, en ces aventures, l'auteur original ? Il en sort généralement amoindri, amputé, voire plus ou moins massacré. Quand il a la vie dure, ce n'est qu'un demi-mal. Il n'en est pas qui ait été plus maltraité que le divin Shakespeare, de par le fait de braves poètes qui croyaient sincèrement servir sa gloire en le corrigeant. Mais Shakespeare avait les épaules solides : il a fini par se venger en écrasant ses imitateurs. Le bon Ducis ne s'en est jamais relevé. Aujourd'hui, on traite le génial Will avec plus d'égards. Quand les poètes se permettent d'y toucher, ils y mettent des formes. Le dernier en date a été M. Maurice Maeterlinck, dont le *Macbeth*, intelligemment agencé en vue de fournir un beau rôle pour

Mme Georgette Leblanc, a fait quelque bruit dans le monde des coulisses, encore qu'il ait été représenté, pour la première fois, en plein air...

Peu d'artistes illustres ont résisté à la tentation de jouer *Macbeth*. Il y a là deux si beaux rôles !... Un des souvenirs les plus vifs que nous ait laissés l'étrange héros date de 1876 : Macbeth, c'était le tragédien Rossi. Un peu plus tard, en 1884, Sarah Bernhardt joua lady Macbeth; et, quoique plus récent, ce souvenir est plus effacé. Le vigoureux talent du tragédien italien donnait aux personnages shakespeariens une force, une couleur et une ampleur ne rappelant en rien le jeu conventionnel des tragédiens français. Chose curieuse, c'est un méridional qui nous apportait la révélation de cet art septentrional et brumeux. Mais Rossi s'attachait surtout, quoiqu'il fût très sobre de gestes et d'accent, aux grands effets extérieurs; c'était un romantique; et les traductions dont il se servait en prenaient à leur aise avec le texte original, le raccourcissant, le modifiant, l'allongeant même, au besoin. Son *Macbeth* fut une de ses plus belles victoires, et le public d'alors y associa une jeune artiste, la signora Cattaneo, qui jouait le rôle de lady Macbeth de façon très impressionnante.

Dans le *Macbeth* de 1884, on devine ce que devenait, avec Sarah Bernhardt, la scène du somnambulisme. Et c'est Laray qui lui donnait la réplique, non sans talent. Quant à la traduction, elle était de M. Jean Richepin. Vous pensez bien qu'elle ne laissait rien à désirer comme richesse verbale et belle sonorité. Comment se fait-il qu'il n'en soit pas resté de trace dans le bagage littéraire du poète ? A propos de la traduction de M. Maeterlinck, on a parlé de toutes celles qui furent publiées avant elle : personne — pas même M. Maeterlinck, dans sa préface — ne fait mention de celle-là!...

Le drame de Shakespeare n'a certes rien de plaisant. L'horreur du sujet et les péripéties ténébreuses qui s'y développent, sans aucune variété ni agrément, ont toujours eu le don d'ahurir profondément les spectateurs français, peu avertis. L'interprétation de Rossi avait cette chance heureuse d'être en italien; l'effet en était d'autant plus grand que le vulgaire ne comprenait l'action que par les gestes de l'acteur... Mais le *Macbeth* de M. Richepin ennuya carrément — comme a ennuyé celui de M. Maeterlinck — un public uniquement attiré par le désir d'applaudir une artiste célèbre.

Il est assez naturel — et cela est quelque peu regrettable pour leur culture — que les gens qui s'en tiennent au spectacle et à

l'extériorité d'une œuvre n'y trouvent qu'un médiocre intérêt. A considérer seulement cette extériorité, il s'en faut de peu, en effet, que ce féroce Macbeth ne soit qu'un assassin quelconque, simple gibier de potence, et que l'œuvre ne ressemble à quelque gros mélo de l'Ambigu. Les victimes endormies sous le toit d'un hôte perfide; le meurtre commis, dans la nuit, par les complices, tremblant au moindre bruit; les couteaux et les mains ensanglantés; le crime resté secret; puis, le remords, et, finalement, la vertu récompensée et le crime puni : il n'y manque aucun des éléments indispensables du genre.

Qu'est-ce donc qui donne à ce drame un caractère plus élevé que celui d'un drame banal, et à l'assassin une grandeur dans le mal qui fait que l'horreur touche ici au sublime ? Les disciples de Racine auraient donné probablement à cette question une réponse toute simple, en invoquant le rang supérieur des personnages, leurs titres de princes, de rois, de seigneurs, et l'ambition qui dévore le cœur de Macbeth et le pousse à plonger ses bras dans le sang pour en retirer la couronne qu'il convoite. Expliqué de cette façon, Macbeth n'en serait pourtant ni plus noble, ni plus tragique ; son trône n'aurait guère plus de valeur que celui d'un méchant escabeau. Mais ce qui donne à l'œuvre sa vraie signification, c'est cette fatalité, renouvelée de l'antique *fatum*, dont l'âme du héros est la proie; ce sont les sorcières hideuses prédisant à Macbeth sa gloire future; c'est la puissance invisible de ce mystère obsédant qui plane et forme comme le fond sinistre du tableau.

Les instincts de Macbeth sont bons; il est tout plein d' « humaine tendresse »; il n'a que de l'ambition, et encore voudrait-il la contenter « vertueusement ». Shakespaere a soin de bien définir cette nature étrange. Mais cette nature est faible aussi, et il suffit de la voix de prétendus êtres surnaturels et malfaisants, renforcés par les conseils d'une épouse orgueilleuse, pour lui faire descendre bientôt tous les degrés du crime. Cette puissance occulte ne lâche pas Macbeth un instant; elle le domine, le torture, l'étreint étroitement. Et lui-même, corps et âme, s'y cramponne. Ses luttes de chaque jour avec les souvenirs du passé sont terribles; le spectre de ses victimes égorgées hante ce cerveau et se dresse devant lui au milieu du bruit des fêtes royales... Mais bientôt le cœur du coupable se bronze; la fatalité le pousse, l'entraîne, l'étourdit. Qu'a-t-il à craindre? Les sorcières ne lui ont-elles pas promis la vie sauve jusqu'à ce qu'il se trouve un homme « qui ne soit point né

de la femme » et que le bois de Birnam marche sur la colline de Dunsinane?... Or, voici que l'oracle s'explique tout à coup : l'homme qui n'est pas né de la femme surgit à ses yeux, la forêt de Birnam se met à marcher sur Dunsinane! Alors, toute force, tout courage s'évanouissent, et Macbeth se jette désespérément dans les bras de la mort.

Cette fatalité, qui, dans le théâtre ancien, précipitait les héros vers leur destinée et rendait nobles ou pitoyables les plus grands criminels, n'est en somme que l'étiquette poétique de ce que, aujourd'hui, la science a caractérisé de noms beaucoup plus naturels : suggestion, folie, ou simple névrose. Macbeth est un détraqué; ce n'est pas le remords qui le hante après ses crimes : c'est le délire hallucinant d'une intelligence bornée et superstitieuse, d'une âme faible et sans ressort, qu'étourdit, sous la double action de visions maladives et d'une femme néfaste, le vertige de l'orgueil. L'homme n'a aucune volonté; la femme, au contraire, est d'une étonnante puissance d'action; c'est elle qui arme le bras du meurtrier. On a comparé avec justesse ce couple héroïque à un ménage d'apaches parisiens, combinant quelque mauvais coup. Ainsi, dans la vie, tout, même l'histoire du mal, est un perpétuel recommencement. Pourtant, tous deux sont également névropathes. Macbeth est visionnaire; lady Macbeth est somnambule. Macbeth a tous les signes dictinctifs du type que l'anthropologie criminelle appelle un « homicide-né ». Il est épileptique : « Restez assis, dit la reine aux convives du fameux banquet, pendant que le roi se livre à ses étranges accès de terreur; Monseigneur est souvent ainsi, et cela *depuis sa jeunesse*. L'accès est passager; il va revenir à lui. » L'assassin de Duncan et de Banquo ne manque d'aucun des caractères que la science a observés chez les plus ordinaires criminels. Et c'est d'accord avec la science que Shakespaere nous montre lady Macbeth plus féroce, plus cruelle encore que son complice, la sensibilité féminine étant démontrée, dans cet ordre d'idées, presque toujours moindre que celle de l'homme [1].

Tout ceci prouve que la création du poète anglais repose sur des données parfaitement humaines et sur une observation surprenante de précision et d'exactitude. Supprimez les sorcières, qui ne sont

---

[1] Voyez sur ce point le livre de Lombroso et Ferri, *La Femme criminelle et la Femme normale*.

qu'un moyen dramatique, remplaçant l'inévitable oracle des anciens, il reste l'histoire d'un criminel, parfaitement véridique, reconstituée avec un incomparable souci de la réalité.

* * *

ALFIERI

C'est, très souvent, l'ambition d'un artiste qui nous vaut la révélation d'une pièce injustement oubliée. Il suffit qu'il y ait dans cette pièce un « beau rôle » pour que l'artiste consente à enrichir le répertoire — son répertoire, veux-je dire — d'un nouveau chef-d'œuvre, ignoré jusqu'alors du public vulgaire. C'est ainsi que les pays de langue française ont eu, il y a quelques années, l'heureuse chance d'applaudir *Saül*, une tragédie d'Alfieri dont plus personne ne se souvenait.

Un jour, M. Silvain, sociétaire de la Comédie française, se rappela que cette tragédie fut, il y a vingt-cinq ans, un des plus grands succès du grand acteur italien Salvini. Aussitôt le voilà mordu du désir de la jouer aussi. M. Silvain confia son désir à M. Alfred Poizat, un poète français qui déjà avait rimé pour lui une tragédie imitée de Sophocle, *Électre*; M. Poizat s'emballa et se mit à traduire, pour M. Silvain, la pièce d'Alfieri qui avait fourni un si beau rôle à Salvini.

M. Poizat se garda bien, en littérateur avisé, de suivre aveuglément l'original. Sans nuire à l'allure, aux grandes lignes et au caractère de la tragédie italienne, il s'attacha surtout à revêtir sa traduction d'une forme libre et souple, qui pût sembler l'expression personnelle de sa propre inspiration. A cet égard, le vers de M. Poizat, facile, correct, pas très riche, mais, à l'occasion, plein de vigueur et de fermeté, a suffisamment d'ampleur pour paraître classique et de précision pour ne pas tomber dans la platitude. C'est un travail excellent.

On avait répandu le bruit que le poète avait trouvé, dans le sujet de sa tragédie, une vivante actualité et qu'il l'avait adroitement exploitée, en insistant sur le parallèle établi par Alfieri lui-même entre l'esprit laïc et l'esprit théorique. *Saül*, mettant en présence le pouvoir religieux et le pouvoir civil, n'était au fond pas autre

chose, disait-on, qu'une pièce très moderniste sur la séparation des Églises et de l'État... Hâtons-nous de dire que rien, dans la tragédie de M. Poizat, ne confirme ces bruits malicieux. Personne ne songea un seul instant à reconnaître dans les traits irrités du vieux Saül la physionomie du farouche ministre Combes ou celle de M. Clémenceau. Et je suis persuadé que M. Poizat n'y avait pas songé lui-même.

Je dirai même que je le regrette sincèrement... La traduction, l'adaptation, très honnête, d'une œuvre ancienne ne sauraient prétendre à rien de mieux qu'à un intérêt archéologique, historique, voire littéraire. Pour lui donner une vie nouvelle, il n'est pas défendu d'y mettre les idées d'aujourd'hui, l'expression de notre pensée et de nos passions. Ainsi firent Racine et Corneille, adaptant pour la scène française les tragédies antiques ou les drames étrangers, et c'est pour cela que leurs chefs-d'œuvre sont restés jeunes, — aussi jeunes que les modèles dont ils s'inspirèrent Il ne m'aurait nullement déplu de voir, dans l'aventure néfaste du pauvre roi Saül, victime d'intrigues politiques, un vrai drame d'à présent. Tant pis pour Alfieri et le théâtre italien!

Mais telle est la permanence de l'humanité, en dépit des évolutions et des révolutions, que rien n'est plus facile, malgré tout, nos passions étant toujours les mêmes à travers les siècles, que de retrouver dans les personnages anciens l'essence des personnages contemporains. Et le grand intérêt des chefs-d'œuvre classiques est justement ce rapprochement presque continuel qu'ils nous permettent de faire entre le passé et le présent. A travers les héros de Racine et de Molière, que de héros d'aujourd'hui nous aimons à découvrir! Plus ces héros furent peints en couleurs exactes et fidèles, et plus ils sont restés vivants dans la réalité. L'histoire reproduit, pour notre édification et notre curiosité, les mêmes événements, créés par des personnages semblables, agissant en des circonstances identiques. Voyez, par exemple, l'histoire de Saül : il serait piquant de noter, en la suivant pas à pas dans le *Livre des Rois*, combien de choses d'alors (et ce ne fut pas hier!) se recommencent aujourd'hui. Le grand-prêtre Samuel tâchant de dissuader le peuple de prendre un roi laïc, lui exposant les prérogatives odieuses du pouvoir royal, « qui arrache les laboureurs et les moissonneurs à leurs champs pour en faire des cavaliers et des centurions », — quelle peinture du service militaire personnel!... Le même Samuel, forcé de céder aux désirs du peuple, choisissant

comme roi un pauvre gardeur d'ânesses, assez ignorant et assez naïf pour n'être qu'un instrument entre les mains des prêtres; puis procédant à un semblant d'élection par le sort, à laquelle il préside et qu'il a préparée habilement afin qu'elle eût toutes les apparences de la sincérité et amenât le résultat souhaité... Puis encore, sa colère déchaînée lorsque le roi ainsi élu se permet d'agir librement et de mépriser les instructions des prêtres; ses menaces, ses prophéties vengeresses, qui suggestionnent le monarque exalté, affaibli, rongé peut-être par quelque hérédité... Tout cela, malgré trois mille ans à peu près écoulés, n'est-il pas tout brûlant de modernité?

Cette indication des principaux traits de l'histoire, légendaire ou non, de Saül, résume le sujet même de la tragédie d'Alfieri, traduite par M. Alfred Poizat. Et encore ce sujet se restreint-il à la seconde partie des événements, celle où le roi Saül, très vieux, poursuivi par les prophéties des prêtres irrités de son insoumission, devient la proie d'une mystérieuse terreur, se livre aux conseils intéressés du farouche Abner, perfide et jaloux, repousse l'affection dévouée de David, qu'il hait et redoute, sachant que David est désigné pour lui succéder, tombe peu à peu dans le gâtisme et la démence la plus furieuse, ordonne des massacres, veut tuer tout le monde, et, finalement, se tue lui-même pour échapper à ses fantômes. L'œuvre se borne à la peinture de cette folie et de cette fin pathétique. Elle ne met guère en conflit les passions d'où les grands tragiques tirèrent tant d'émotion. Elle tend à n'éveiller que la pitié et la terreur, par le spectacle d'un cas pathologique bien plutôt que d'un état moral. Un médecin ou un psychologue y trouveraient matière à une intéressante étude de dissolution de la personnalité. Les effets de la maladie, ses progrès, ses manifestations diverses y sont notés avec un scrupule que nous devons admirer, s'il nous touche assez peu.

Ce n'est pas cela toutefois qui constitue le seul mérite de l'œuvre. Celle-ci nous paraît intéressante surtout par les influences qu'elle révèle. Alfieri, réagissant contre l'imitation française, dont il subissait malgré lui l'obsession, et voulant donner à sa patrie une littérature dramatique forte, vigoureuse et neuve, prétendit remonter, à travers les classiques du XVIIe et du XVIIIe siècle, aux sources mêmes de l'art antique. En même temps, les drames de Shakespeare agissaient fortement sur son esprit. La critique n'en a point parlé; mais cela me paraît pourtant évident, particulièrement dans *Saül*, qui semble un produit curieux de l'accord, conscient ou non, de ces influences diverses.

Comme Œdipe, et comme bien d'autres héros du théâtre antique, Saül, en effet, périt victime d'une fatalité à laquelle il ne lui est pas possible de se soustraire. Et, comme lui aussi, il est aigri par son infortune. Comme Oreste, les Furies, créatures de son cerveau malade, le hantent et le torturent. Enfin, ainsi que dans le théâtre antique, l'action se réduit à l'étroite unité de temps, qui ne nous montre de la vie du héros que le moment suprême : chez Saül, c'est la crise de folie, dénouant sa lutte impuissante contre la domination des Sacerdoces. Il y a cependant, dans ces rapprochements, une différence sensible, d'où naît, pour l'œuvre d'Alfieri, une infériorité manifeste. La destinée qui accable Œdipe a une cause divine, en dehors de lui; celle qui accable Saül est en lui-même, et elle ne met en relief que la faiblesse de son caractère. Le court moment où l'action se resserre suffit pour nous rendre Œdipe profondément pitoyable; — il ne saurait nous faire paraître Saül très émouvant, son malheur étant peu sympathique, et le poète ayant jugé bon, pour obéir à la règle des trois unités, de ne pas nous faire assister aux circonstances qui l'ont rendu malheureux et d'où, peut-être, serait née une émotion plus vive.

Il en serait né aussi plus d'intérêt; et c'est ici que la seconde influence que j'indiquais plus haut, celle de Shakespeare, si Alfieri l'eût acceptée sur ce point, aurait été la bienvenue. Il s'en est malheureusement gardé. Mais sur d'autres points importants, elle est flagrante.

Bon gré mal gré, il n'est pas possible de voir *Saül* sans penser à *Macbeth* et au *Roi Lear* (que le bon Ducis orthographiait et scandait : *Lé-ar*). Et ce n'est pas seulement la névrose des personnages qui les rapproche, mais les circonstances qui l'entourent... Macbeth, épileptique psychique, monomane, poursuivi par la prédiction des sorcières, hanté par son idée fixe, visité par des visions sanglantes, livré aux hallucinations, à la fureur, et dans son exaltation, s'endurcissant dans le crime et — comme Saül — poussant plus avant dans le sang où il semble vouloir noyer son remords... Le roi Lear, chassé par ses filles, suspectant le langage de son fidèle Kent, — comme Saül celui de David, — perdant la raison, devenant furieux, à la pensée même qu'il aurait pu éviter ses malheurs, n'interrompant son délire que pour reconnaître, tout à la fin, sa fille Cordelia, — comme Saül sa fille Michol, — et mourant en homme, non en fou, — toujours comme Saül.

Les souffrances de Saül n'ont pas la majestueuse noblesse

de celle d'Œdipe; et cela est naturel, le caractère de ces souffrances étant très différent... Elles ont toute l'extravagance dont la folie du roi Lear se pare à nos yeux. Les deux personnages ne songent qu'à rendre leur fureur la plus cruelle possible. Saül ne va pas cependant jusqu'à se couronner de verveines et de pavots, à l'exemple de son confrère anglais, et comme une simple Ophélie. Mais il ne redoute pas les manifestations, plus pénibles encore, d'un gâtisme ricanant et grimaçant; du moins est-ce ainsi que M. Silvain nous l'a montré. Et dans la scène finale où, de part et d'autre, le héros reconnaît sa fille parmi les fantômes qui l'assaillent, Shakespeare est infiniment supérieur. Il pouvait y avoir, en cet instant décisif où, dans l'âme de Saül, l'instinct paternel lutte contre la démence, un gros effet, une impression profonde à produire. M. Poizat ne s'en est pas plus inquiété que son modèle italien.

J'ai apprécié le caractère de l'œuvre, et je n'ai parlé cependant que d'un seul personnage, celui de Saül. Il en est d'autres; mais celui-là remplit pour ainsi dire toute la tragédie. On dirait un long monologue (Alfieri affectionnait les monologues), avec quelques répliques indispensables. C'est ici que M. Poizat est intervenu pour « renforcer » l'action et la « préciser », en « grandissant » les rôles secondaires. Il s'en est expliqué lui-même en ces termes :

« Au lieu de l'adolescent généreux qu'Alfieri a voulu nous représenter, j'ai, dit-il, fait de David une sorte de grand chef arabe, l'espoir du parti théocratique, plein de loyauté certes et d'héroïsme, mais conscient tout de même de sa force et de son rôle historique. Sa rencontre avec Jonathas est le duo de l'amitié lyrique, telle que la Bible la décrit. Au lieu de l'unique et plaintive Michol, David apparaît, dans mon adaptation, avec deux femmes, Abigaïd et Michol, ce qui non seulement modifie complètement le rôle de Michol, mais m'a permis d'introduire des tableaux de la vie du désert et des insertions du *Cantique des Cantiques* et du *Livre des Proverbes*. Pour amener le quatrième acte, si curieux et si saisissant, j'ai fait paraître le grand-prêtre Achiméleh au début du premier acte, ce qui constitue comme une tentative de conspiration sacerdotale en faveur de David et prépare le massacre des prêtres. Enfin, j'ai cru devoir aussi grossir et préciser le rôle d'Abner, en faisant de ce général le chef conscient du parti politique laïc et antisacerdotal. »

Ces changements, nous l'avons dit déjà, ne bousculent pas sérieu-

sement l'œuvre originale. Ils sont heureux, sauf l'addition du petit rôle féminin d'Abigaïl (la pièce n'en avait qu'un seul, celui de Michol, la fille de Saül), qui trouble inutilement les idées monogames d'un public non prévenu et semble annoncer des incidents de ménage, des rivalités d'épouses, un peu inquiétantes, qui n'arrivent point. Le général Abner a, lui, une bonne physionomie de scrognieugnieu biblique. Il n'est pas dépourvu, comme il convient, de quelque ridicule. Il expose son plan de bataille, en tout pareil à celui de son futur collègue le général Boum : « Je partage mon armée en trois corps » ; et il est dégommé par le jeune David, absolument comme Boum le sera plus tard par le jeune Fritz... Décidément, la Grande-Duchesse a raison :

O grandes leçons du passé !
L'histoire est comme un cercle immense !...

Tout compte fait, le *Saül* d'Alfieri, revu et augmenté par M. Poizat, est une œuvre, sinon passionnante, du moins intéressante par l'étude du caractère qu'elle trace avec une vigoureuse netteté, dans une action d'une simplicité classique, sans vains ornements ni intrigue médiocre. Elle l'est également par les signes nombreux qui l'apparentent au théâtre ancien et au théâtre moderne, et par le souci de grandeur qui l'anime tout entière. Alfieri, poète peu méridional, quoiqu'il fût du Midi, mais assurément de très brillante allure, méritait d'être applaudi sur la scène française. Rendons grâce à M. Poizat d'y avoir aidé si intelligemment.

Rendons grâce aussi à M. Silvain de nous avoir fait connaître, du même coup, deux poètes. Nous devons cela, disais-je en commençant, à cette circonstance heureuse que le *Saül* d'Alfieri contient un beau rôle, qui fut un triomphe pour Salvini, et que M. Silvain a voulu interpréter. Il n'y a même, dans *Saül,* qu'un rôle. Les artistes éminents adorent les pièces où il n'y a qu'un rôle ; c'est fatigant, mais on est en scène tout le temps. Les artistes éminents ont surtout un faible pour les rôles où, au dernier acte, ils meurent, — non de mort violente, mais de folie, d'empoisonnement ou de phtisie. Le poison, la tuberculose et la démence ne sont pas des maladies foudroyantes ; elles font mourir très lentement : là est l'intérêt ! Les femmes préfèrent généralement la tuberculose, — c'est plus poétique, — ou le poison, — c'est plus terrible. Le nombre de ces

morts, dans le théâtre moderne, est incalculable. La folie n'est préférée par les femmes qu'avec de la musique; Lucie et Ophélie, à cet égard, sont des rôles toujours enviés. Dans le drame, la folie semble le monopole presque exclusif des hommes. On n'a jamais vu qu'une fois, je pense, un homme, à la fin d'une pièce, mourir poitrinaire : c'est Constant Coquelin, dans une comédie sentimentale de Paul Delair (et de lui-même, dit-on), *L'Aîné*, qu'il créa à Bruxelles, au théâtre du Parc, au mois de décembre 1883. Coquelin, comique admirable, avait toujours rêvé de jouer un rôle tragique. Il n'y était point parvenu. Lui qui nous avait fait tant rire n'avait jamais eu la chance de nous faire pleurer. C'est pour cela qu'il vint créer l'*Aîné*, une pièce fort triste, qui finissait plus tristement encore. Je vois toujours le grand artiste mourir, au dernier acte, dans un fauteuil, miné par un mal mystérieux, après une agonie délicieuse, toute pleine de petites lumières, d'anges et de ciels bleus qui s'ouvrent, comme Violetta et Froufrou. Coquelin, qui n'eut jamais la physionomie du Laocoon, faisait des grimaces étranges; on aurait juré, tandis qu'il exhalait sa belle âme à Dieu, qu'il avait fumé un mauvais cigare. Toute la salle sanglotait.

M. Silvain n'avait pas eu encore le bonheur de mourir fou en scène. *Saül* l'a rendu complètement heureux. Il y est fou pendant près de cinq actes. Et il l'est vraiment avec beaucoup de talent et d'observation. Il n'a pas craint même de compromettre la majesté de la déclamation tragique par des rires de vieux gâteux et des accents de sincère douleur qui ont failli émouvoir le public. Il n'est pas impossible que, plus tard, quand on parlera de *Saül*, on cite son nom à côté de celui d'Alfieri. C'est ainsi que les morts illustres aident à la gloire des modestes vivants.

* * *

GIUSEPPE GIACOSA

Le théâtre italien, depuis Alfieri, a changé d'aspect. Il a repris conscience du caractère national. Il est devenu, en outre, extraordinairement varié de tons et d'allures. C'est sous ses auspices qu'a été créé et que s'est développé le fameux vérisme, qui est comme l'exacerbation du réalisme. Et l'art des comédiens italiens, essentiellement populaire, y a aidé considérablement.

On sait qu'en Italie existent, dans chaque région, des troupes de dialecte, qui ont leur individualité propre, leur répertoire et leurs auteurs. Ces dialectes sont mieux que de simples patois. Et leurs éléments dissemblables constituent en quelque sorte une richesse plus grande que ne serait celle de la langue unifiée. Le Piémont, Milan, Bologne, Venise, Naples possèdent, ainsi, leurs troupes voyageuses, c'est-à-dire leur théâtre. La Sicile tarda longtemps à avoir la sienne. Depuis, elle a pris en quelque sorte la tête du mouvement. Les troupes siciliennes se distinguent par une vitalité qui a l'âpre saveur du caractère local, dont s'inspirent ses drames violents et emportés. En Sicile, il n'y a pas seulement un volcan : il y en a un dans le cœur de chaque Sicilien. M. Jean Dornis, dans un chapitre attachant de son livre sur le théâtre italien contemporain, raconte que, lorsque la Duse, sur les scènes italiennes, fait applaudir la *Chevalerie rustique,* le drame de Verga finit sur un cri : « On a assassiné le compère Turiddu ! » Et la toile tombe. Mais, en Sicile, le public ne veut pas qu'on lui conte l'événement ; il prétend le voir. La toile ne tombe pas, des cris d'épouvante éclatent, la scène est envahie par une foule en rumeur. L'assassin Alfio est apporté par ce flot ; il a la fureur dans les yeux ; il brandit encore le couteau avec lequel il a frappé. Les carabiniers le poursuivent ; lui, ne cherche plus à leur échapper ; il s'arrête, il se tourne vers eux ; il jette l'arme ensanglantée, il se rend. Et les gens de Catane ne savent plus s'ils sont au théâtre ou dans la vie. « Le théâtre sicilien, dit M. Jean Dornis, n'est qu'un prolongement de la vie sicilienne : on ne sait pas où celle-ci finit, et où l'art commence. »

Le théâtre italien n'en a pas moins subi, comme tous les autres, l'influence du Nord. Wagner en musique, Ibsen dans le drame ont été pour tous d'obsédants modèles. Je ne parlerai pas de M. d'Annunzio, dont la personnalité poétique tient une place à part dans la littérature dramatique de ce pays. Je préfère m'attacher aux écrivains qui, plus étroitement, sont l'émanation du caractère national. De ce nombre est Giuseppe Giacosa, qui fut un des apôtres du mouvement antivériste dans quelques pièces singulièrement hardies, telles que les *Droits de l'Ame*, et aussi, avec plus de sincérité, *Comme les Feuilles*. Cette dernière a été frès visiblement influencée par les dramaturges du Nord ; mais elle trahit cette influence sans qu'on puisse lui reprocher cependant d'être un pastiche ; elle en a pris le meilleur, et elle l'a adapté au tempérament italien avec tant

d'intelligence qu'il en est résulté quelque chose de très personnel et de très vivant. Il ne s'agit point d'un simple drame d'action, non plus que d'une étude passionnelle où l'amour et l'adultère tiendraient la plus grande place. L'amour n'y intervient que subsidiairement, dirais-je, comme une sorte de *deus ex machina* providentiel. Tout l'intérêt de la pièce est dans une étude de caractères, qui est aussi un peu une étude sociale. L'argent, la vie facile, le désir de paraître gouvernent la société; la soif du plaisir dévore la bourgeoisie; mais vienne l'adversité, comment se comporteront ces âmes amollies et sans résistance? C'est le tableau que Giacosa nous a tracé, — tableau de mélancolie et de découragement. « Tout a été facile dans ma vie, dit un personnage : les études, le plaisir, le respect et la bienveillance; facile la pitié, faciles les vices; une seule chose était difficile, la volonté... Et le jour où il a fallu vouloir, le ressort était rouillé... » Alors les âmes sans énergie, une à une, se détachent au vent de la misère, comme les feuilles jaunies, de l'arbre de la vie où elles n'ont pas la force de s'accrocher, tombent et disparaissent... « C'est en vain que l'on voudrait empêcher la chute des feuilles que le vent emporte : elles ont un tourbillonnement, une belle élégance, une belle grâce; nul ne sait où elles vont finir... Elles voltigent de bassesse en bassesse avant de s'échouer dans la lâcheté universelle, dans la boue... »

Vous voyez le symbole. Il n'a rien d'obscur. Bien au contraire : sa poésie illumine l'œuvre de clarté, encadre délicatement d'une haute pensée morale un tableau de réalité qui, sans cela, aurait pu n'être pas sans banalité. Et l'œuvre est vraiment d'un poète, par la tendre émotion dont elle est imprégnée. Cette émotion, la charmante figure de Nennele l'incarne délicieusement : elle est la grâce honnête, la droiture révoltée, luttant contre les défaillances et les lâchetés qui l'entourent et menacent à chaque instant de l'emporter, elle aussi, dans le tourbillon; elle est l'espoir en l'avenir, le bonheur racheté au prix de l'énergie rédemptrice; elle est la feuille qui, protégée par les branches tutélaires du dévouement filial et de l'amour, se dérobe à la tempête et se sauve. Et ainsi l'œuvre nous épargne la leçon de désenchantement à laquelle l'étude des faiblesses humaines aboutit trop généralement. Le théâtre contemporain nous a habitués à considérer la veulerie comme une condition du bonheur, voisine de la sagesse. M. Alfred Capus, et d'autres, avec lui, ont élevé la théorie du « laisse-toi faire, tout s'arrangera » à la hauteur d'une règle de conduite. Ils ont érigé en vertu le mal

que les médecins appellent l'*aboulie*. Il nous ont montré les gens incapables d'effort vers le bien, dénués de sens moral, voire de probité, comme des êtres éminemment sympathiques, auxquels tout réussit. Il est curieux de voir comment, engagé sur le même terrain, l'auteur italien se sépare de l'auteur français. Le respect de la vérité n'y perd rien. Lutter pour et contre la vie n'implique pas nécessairement qu'on se laisse vaincre par elle : il est bon de nous apprendre que le contraire aussi peut arriver et arrive quelquefois.

* * *

IBSEN, BJÖRNSON ET TOLSTOÏ

Remontons vers le Nord... C'est du Nord aujourd'hui que nous vient la lumière, disait-on jadis. Depuis, nous avons déchanté. Que de fois le Nord, loin de nous éclairer, nous plongea dans l'obscur mystère des équivoques et des malentendus! Mais l'obscurité a son charme; on s'y est plu, sous prétexte que le bon Henrik Ibsen nous y avait conviés... Chassons, pour un instant, ces voiles, et voyons comment des dramaturges du Nord s'y prennent quand ils ont à traiter un sujet essentiellement humain, d'où, à première vue, le symbole serait absent. Prenons la jalousie féminine, chez trois auteurs différents : Ibsen, Björnson et Tolstoï.

Elle est le sujet principal de l'*Hedda Gabler* d'Ibsen. *Hedda Gabler* est une œuvre étrange et attachante. Dans le théâtre d'Ibsen, on ne trouve pas de drame mieux construit, d'une action plus suivie et plus claire. Une jeune femme, mariée à un professeur modeste et médiocre, s'ennuie profondément. Son éducation, son tempérament l'avaient préparée à des destinées plus hautes; mais elle n'est pas comprise et rien ne calme sa soif d'idéal. C'est alors qu'elle rencontre un ancien amoureux, qu'elle avait jadis éconduit violemment. Elle s'amuse à le reprendre. C'est d'ailleurs un homme supérieur; avec lui elle eût été heureuse, peut-être. Son désir s'aiguise d'une jalousie dévorante, car elle voit avec dépit une autre femme prendre part au travail et à la gloire de cet homme. Elle n'hésite pas : elle détruit le travail glorieux; puis, voyant que celui qu'elle a voulu reconquérir n'est plus digne de son ambition, comme elle a supprimé le fruit de cet esprit, elle supprimera le

corps et l'esprit mêmes qui l'ont produit. Elle pousse au suicide le malheureux. Mais elle ne peut jouir de son œuvre abominable. On a surpris son secret; elle est menacée de scandale. De plus, le travail qu'elle a anéanti va être reconstitué par sa rivale, avec l'aide même de son mari. Ainsi, tout lui échappe. Impuissante et compromise, de rage elle se tue.

Quel sens attribuer à ce personnage de femme singulière et fatale? Aucun symbole, nous l'avons dit, ne l'obscurcit... On sait que les symboles ont été généreusement attribués par les commentateurs au poète norvégien, qui n'y songea jamais. Mais l'héroïne de cette pièce, en apparence si limpide, est loin d'être sans mystère. Les critiques français n'ont pas manqué de voir en elle une demi-folle, une exaltée, une détraquée, une cabotine même. Elle est cruelle diaboliquement; elle jette au feu le manuscrit du savant avec des airs mélodramatiques; elle prépare le suicide de sa victime, en l'excitant à mourir « en beauté », comme s'il allait produire une œuvre d'art... Tout cela est faux et artificiel; c'est de la parade grotesquement romanesque, couronnée par le propre suicide de l'héroïne, avec accompagnement de piano, dans un éclat de rire. Hedda Gabler complète la collection de monstres féminins qu'Alexandre Dumas fils avait commentée si ingénieusement dans ses préfaces et dans ses brochures. C'est « la Bête » scandinave.

Il n'est pas du tout certain cependant que, dans la pensée d'Ibsen, Hedda Gabler soit ce qu'on a cru y voir...

Le théâtre d'Ibsen est, d'un bout à l'autre, une déclaration de guerre aux préjugés, aux conventions et aux mensonges de la société. Or, parmi ces mensonges, la constitution de la famille par le mariage moderne compte parmi les plus dégradants. Ibsen y voit une cause néfaste de corruption et de démoralisation. Mais, comme il n'est pas pessimiste, il se garde bien de décourager les âmes par l'unique tableau de nos vilenies. Il affirme son idéal; il exprime sa foi dans une société telle qu'il la croit possible. La puissance morale de l'individu résoudra, selon lui, le problème. Il veut l'homme libre, fort et conscient. Tel est Brand, une des plus belles figures qu'il ait créées. Mais il veut aussi la femme libre. L'égalité complète des sexes lui paraît l'essentielle condition d'une régénération complète de la famille. Les femmes de son théâtre sont admirables : êtres de rêve et de révolte souvent, mais arborant avec fierté, comme les hommes, le sentiment de leur conscience individuelle.

Hedda Gabler est une de ces révoltées, impatiente de secouer le joug du mariage moderne. Un auteur français, voulant nous dépeindre les misères de ce mariage-là, n'aurait pas manqué de nous parler d'argent : c'est l'argent qui, à nos yeux, fait tout le mal. Témoin les *Trois filles de M. Dupont,* de M. Henri Brieux, et bien d'autres. Ibsen nous montre la femme victime de la platitude bourgeoise qui l'entoure et veut l'étouffer ; vainement elle essaie d'éveiller dans l'âme mesquine à laquelle elle s'est asservie un peu d'enthousiasme; elle voudrait l'ennoblir, lui faire envisager un but fécond et généreux : elle n'y parvient pas... Elle a manqué sa vie. Et elle constate que même celui avec qui elle aurait pu être heureuse n'est plus digne de son espoir. La médiocrité et la bassesse conspirent contre elle... Elle seule est restée fidèle à l'idéal. Conséquente avec elle-même, tragiquement, elle aura du moins l'énergie de ne pas se soumettre. Et elle s'évade de son esclavage dans la mort.

Ainsi comprise, Hedda Gabler s'éclaire, me semble-t-il, bien davantage que si nous la considérons à travers l'autre interprétation, qui fait d'elle une névrosée assez déplaisante. Cette anarchiste n'est assurément point médiocre. Nous apprenons par son exemple où peuvent conduire les unions mal assorties : au désespoir, à la folie et au crime... Ailleurs, Ibsen, tout au contraire, nous avait décrit la joie d'un mariage où tout s'accorde vers le bonheur mutuel, où la femme croit en celui qu'elle aime et lui inspire les pensées les plus nobles et les plus grandes. Ayant trouvé Agnès, qui le comprend, Brand peut fièrement « bâtir des Églises nouvelles »...

On remarquera que les femmes d'Ibsen sont toujours égales, ou même supérieures à leur destinée. L'auteur du *Canard sauvage* n'a pas même songé à nous présenter une épouse qui fût seulement le pendant de Tesman, l'insignifiant époux d'Hedda Gabler, une épouse qui tînt son mari prisonnier de son incompréhension, de sa sensualité et de son égoïsme, et, au lieu d'être son inspiratrice et son alliée, étouffât en lui toute force productive et toute énergie. Ibsen se serait refusé à concevoir un être féminin qui ne fût point conforme à l'idée qu'il se faisait de la compagne de l'homme et de son rôle divin.

Et voilà pourquoi je ne puis me convaincre que le suicide d'Hedda Gabler ne soit qu'un acte de démence ou qu'un châtiment.

On a fait remarquer très justement qu'Ibsen n'a pas écrit, dans son théâtre, une seule scène d'amour : ses hommes et ses femmes

échangent des idées au lieu de caresses. Björnson n'a pas montré pareille circonspection. Très à l'aise, et tout à fait admirable en des œuvres comme *Au delà des forces humaines,* il a, aux prises avec des sujets de pur sentiment, fait preuve d'une singulière direction d'esprit. Que devait-il penser d'une pièce comme les *Deux Écoles*, de M. Capus, où l'épouse finit par trouver tout naturel que son mari l'ait trompée simplement « pour ne pas avoir l'air d'un imbécile », et ne l'en aime que davantage, lui qui écrivit une comédie, intitulée le *Gant*, où il proclamait la chasteté dans le mariage, aussi obligatoire pour l'homme que pour la femme? « La femme, dit-il, a non seulement le droit, mais le *devoir* d'exiger de son époux un passé aussi immaculé que celui qu'elle lui apporte » On rapporte que ce *Gant* provoqua, en Norvège, quand on le représenta, la rupture de plus de cinq cents fiançailles!

Dans une autre pièce, *Leonarda,* — très peu jouée d'ailleurs en Norvège et fort considérée par les admirateurs de Björnson, — l'auteur développe une morale, un conflit d'amour entre deux femmes d'âges inégaux, la nièce et la tante, — quelque chose comme *Bataille de Dames*... Björnson prend soin, au cours de la pièce, de nous indiquer lui-même la parenté — combien lointaine cependant! de son sujet avec celui de la comédie de Scribe. Pour les simples spectateurs, l'histoire est plutôt quelconque, prêtant à un intérêt dramatique et psychologique assez touchant. Mais la pièce est surtout un exemple de la façon dont un dramaturge peut déconcerter et rendre perplexes les critiques qui tentent d'y voir un peu clair. Leonarda est une femme divorcée que l'on accuse de se méconduire, en compagnie d'un monsieur qu'elle reçoit en cachette. Sa nièce Agat, qui vit avec elle très retirée, se prend d'un fol amour pour Hagbart, le fils d'un pasteur protestant, rigoriste et sévère. Les jeunes gens vont se marier, lorsque le pasteur devine (l'auteur ne nous dit pas comment) qu'Hagbart aime non pas Agat, mais Leonarda... Hagbart, en effet, très timide, n'avait pas osé avouer qu'il brûlait pour la tante, — qui le lui rend bien : il le lui déclare passionnément, en lui jurant qu'Agat, de son côté, ne l'aime plus. Tout est donc pour le mieux. Leonarda étant divorcée, nous prévoyons qu'elle va pouvoir épouser le jeune homme, lorsque soudain l'affaire se corse : Agat vient, tout heureuse, confier à sa tante qu'Hagbart et elle se sont réconciliés. Leonarda se trouve mal... Mais soit! Elle se sacrifiera au bonheur de sa nièce; elle refoulera sa douleur au fond d'elle-même ; elle

quittera la ville pour toujours. Et Hagbart, qui aime-t-il en définitive? Et Agat? Aime-t-elle, ou n'aime-t-elle pas? Nous flottons. S'ils ne s'aiment pas, — et ils le disent, — pourquoi le sacrifice de Leonarda? N'importe. Elle disparaît, voulant sans doute que le jeune couple ignore la flamme qui, en secret, brûlait dans son cœur. C'est très beau cela, direz-vous... Eh bien, non! A peine s'est-elle éloignée qu'on apporte une lettre, où elle révèle tout : « J'aimais Hagbart! » Et le rideau tombe sur la famille consternée. C'était la flèche du Parthe. Du moins le comprenons-nous ainsi.

Nous ne jurerions pas cependant que nous ne comprenions tout de travers. Notre excuse serait de n'être pas seul. Jamais les critiques n'ont été si peu d'accord sur le sujet et la signification d'une pièce, tant il est malaisé de se rendre compte de ce qui se passe, de ce qui s'est passé, de ce que nous voyons et de ce que nous entendons.

Or, il paraît que c'est justement cela qui fait la beauté d'une œuvre de cette sorte... Les symboles qu'on s'amusait autrefois à dégager des pièces d'Ibsen étaient éclatants à côté du vague où nous plongent les actes et les paroles de pareils héros. Mais ils n'en sont que plus excitants pour la verve des commentateurs. J'ai lu, sur « la foi de Leonarda en la vie sacrée », sur « sa charité, où elle trouve la seule vérité dont, après tant de siècles de doute, l'ineffable lumière jaillira dans les ténèbres », sur « le combat douloureux qui lui arrache de si déchirantes et si passionnées clameurs », sur « sa splendeur morale, que domine, noire et muette, l'implacable Destinée », sur cent autres significations mystérieuses, profondes et hautes qui sont, nous assure-t-on, contenues en substance dans ces trois actes un peu incohérents; j'ai lu, dis-je, des choses vraiment très éloquentes. Et cela me remplit de doute. Et je me prends à me demander si, tout de même, je n'ai pas tort de prendre plus de plaisir à écouter les *Deux Écoles*.

Des critiques très perspicaces, expliquant avec une grande ingéniosité les merveilleuses énigmes de *Leonarda*, m'affirment que tous les personnages de Björnson sont des êtres de caractère et de volonté, et que ce qu'ils nous apportent, au moment où s'ébranlent tant d'idéals anciens, ce sont « d'admirables leçons d'énergie »... Il faut croire qu'ils ont raison, et je suis tout disposé à me laisser convaincre. Une chose cependant me déconcerte, c'est que tous ces personnages de caractère, de volonté et d'énergie se montrent, devant nous, si indécis, si hésitants, si peu explicites, se faisant un

jeu de ne pas dire ce qu'ils ont à dire, de le retarder constamment, de nous laisser croire le contraire de ce qui est, et de nous dérouter sans cesse par leur ambiguïté. Pendant une longue scène, au deuxième acte, Agat nous fait languir, en disant à sa tante, anxieuse de savoir : — « C'est fini !... — Quoi fini ? interroge l'autre, affolée. — Attendez, répond Agat... » Et elle continue à parler d'autre chose, répétant chaque fois : « C'est fini... », et la tante reprenant sans cesse : — « Quoi fini ? » sans pouvoir jamais être renseignée. Ailleurs, Leonarda s'entend accuser d'inconduite : elle reçoit les visites équivoques d'un monsieur... Or, tout à la fin de la pièce, nous apprenons que ce monsieur est son mari ; cette femme, prétendument malhonnête, était donc sans reproche... Il lui aurait suffi d'un mot pour le faire connaître ; on l'a interrogée ; mais elle s'est tue... Pourquoi ? On ne sait. Cela n'avait nulle importance. Peut-être était-elle fatiguée de parler. Et voici autre chose encore : Agat a-t-elle pour Hagbart l'amour qu'elle lui a témoigné au premier acte ? Nous l'ignorons. Tantôt elle dit oui, tantôt non. Elle ne semble pas le savoir elle-même. Le sait-elle vraiment ? Et cela va ainsi jusqu'au dénouement.

Pour des professeurs d'énergie, voilà des gens qui manquent un peu, comme on dit, de poil aux dents.

* * *

Il y a aussi un drame de la jalousie dans la *Sonate à Kreutzer*, le célèbre roman de Tolstoï. De ce drame, deux écrivains français, MM. Nozière et Savoir, ont tiré une pièce. S'ils n'ont pas interprété la pensée de l'écrivain russe avec la rigueur que celui-ci a mise à l'exprimer dans son livre, ils en ont montré tout de même une de ses faces, la plus saisissante, la plus dramatique, la plus humaine, celle qui nous occupe en ce moment ; et peut-être sont-ils arrivés au même but, par un chemin un peu détourné.

Tolstoï qui poursuivait avec passion la régénération de l'humanité, n'avait pas été sans remarquer combien le mariage moderne s'oppose à cette régénération, et de quelles bassesses, de quelles lâchetés il est la source. Le plus grand des vices du mariage, c'est l'adultère. Et quelle en est la cause ? La tyrannie du mari jaloux, d'une part, l'exaltation et la légèreté de la femme, de l'autre. L'homme est jaloux par sensualité, parce que l'amour qu'il éprouve pour sa femme est celui d'un avare pour son trésor, et non le senti-

ment élevé et pur qu'il faudrait à l'union de deux êtres. La femme est attirée par un tas de choses frivoles, au premier rang desquelles Tolstoï place l'art, qu'il charge de tous les crimes. Si l'homme et la femme n'étaient pas hantés, en se mariant, par la seule préoccupation des joies charnelles, s'ils consentaient à ne jamais songer à ces bagatelles, — et surtout à ne jamais faire de musique, — la jalousie serait bannie de leur cœur et nulle pensée coupable ne ternirait jamais le cristal de leur vie. Le mariage dans l'absolue pureté, voilà l'idéal que rêve Tolstoï... On a objecté à cela que si cet idéal se réalisait, le monde serait bientôt fini. Tolstoï en convient. Mais le monde, alors, pourrait finir, puisqu'il aurait accompli sa loi et atteint la limite suprême de son « devenir ». L'homme serait égal à Dieu.

Je suis persuadé que si MM. Nozière et Savoir avaient tenté de défendre au théâtre ces admirables théories, le public ne les aurait pas suivis de très près... Alors, à quoi bon prêcher des gens qu'il ne faut pas espérer convertir ? Ils ont donc concentré toute leur attention sur l'affabulation du roman de Tolstoï, sur le drame intime de la jalousie, qui en fait l'intérêt principal. Et même, probablement pour compenser ce qu'ils négligeaient dans le livre, pour remplacer cette morale et toutes ces utopies sociales un peu absurdes, ils ont ajouté au drame quelques couleurs que le bon Tolstoï n'avait pas cru devoir y mettre. Celui-ci nous montrait l'âme de son héros tourmentée par l'insatiable démon de la jalousie ; les caresses succèdent aux reproches, la tendresse à la brutalité ; puis, les soupçons, hélas ! sont justifiés : l'épouse, affolée par les séductions d'un violoniste enjôleur, succombe à la tentation ; et le mari outragé tue le complice infâme, le musicien exécré, — cause de tout le mal, — d'un coup de couteau vengeur. En somme, la morale du roman pourrait fort bien se résumer en ces simples mots : « La sonate, voilà l'ennemi. » Dans l'adaptation dramatique du roman, le mari est un véritable monstre ; sa jalousie va jusqu'à la férocité : le jardin des supplices n'a rien qui puisse atteindre à l'horreur lente et calculée de cette passion déprimante s'exerçant sur un pauvre être tremblant et sans défense. Et cette horreur s'accroît de la faiblesse tremblante et résignée de la victime, que, finalement, le bourreau tue, dans un dernier raffinement...

Or, voici que, au moment où l'on représenta le drame, les événements vinrent apporter soudain à l'outrance de cette œuvre de pure imagination un témoignage inattendu. On se préparait à crier

à l'invraisemblance, lorsque les journaux de l'époque nous firent le récit des mauvais traitements qu'un pharmacien de la rue de Vaugirard, à Paris, faisait subir depuis deux ans, paraît-il, à sa dolente moitié... L'histoire réelle était plus invraisemblable encore que l'histoire imaginée! Le sauvage Purgon enchaînait sa moitié, la revêtait d'une sorte de vêtement cadenassé, bardé de fer, avec serrures perfectionnées à l'abri de toute effraction! Et même, ce qui dans la pièce de MM. Nozière et Savoir devait nous paraître surtout impossible, la malheureuse victime se résignait à son sort, acceptait cela sans se plaindre et sans se révolter, et, quand on la venait délivrer, déclarait au juge, d'un air angélique : « Nous étions parfaitement d'accord...! »

Nous nous demandons si, dans ces conditions, la jalousie du mari, dans la réalité et dans la pièce, n'est pas plus sympathique que l'incroyable veulerie de la femme, que l'on aurait considérée comme une invention de mélodramaturge si les faits n'étaient venus justement en démontrer la parfaite vraisemblance. L'une et l'autre sont, en somme, également odieuses; car l'une et l'autre, exceptionnelles par leur exagération, appartiennent au domaine de la folie et du sadisme. Ce n'est pas un cas passionnel que MM. Nozière et Savoir ont étudié, mais une maladie ; et, de même que le pharmacien de Paris et sa fidèle épouse, leur héros mériterait pour châtiment un cabanon, et leur héroïne une douche.

* * *

TOR HEDBERG

Le théâtre suédois a beaucoup d'affinité avec le théâtre norvégien. Il s'en distingue cependant par des traits nombreux. Les deux peuples, si voisins, frères en quelque sorte, ne sont-ils pas eux-mêmes moralement séparés l'un de l'autre, au point d'être presque des ennemis?... On ne connaît guère de ce théâtre que les œuvres de Srindberg; et encore le public français n'a-t-il entendu de lui qu'une ou deux pièces : *Le Père* et *Mademoiselle Julie*, jouées par la troupe de l'Œuvre. Il ne connaissait rien de M. Tor Hedberg, plus jeune que Strindberg, lorsque le théâtre du Parc, à Bruxelles,

s'avisa de représenter un drame de cet auteur, : *Johan Ulfstjerna*, traduit par celui qui écrit ces lignes.

Johan Ulfstjerna est un des derniers drames qu'ait écrits M. Tor Hedberg. *Une Question vitale* (1886) et *Un Sauveur* (1889) furent ses premières pièces ; puis vinrent *Un Combat singulier* (1892), des comédies, des drames encore et des poèmes dramatiques : *Gerhard Grim ; Amours et Hymen ; Les Drames du Foyer ; Mikaël*... De ces œuvres, assez diverses, *Johan Ulfstjerna* est assurément la plus émouvante.

La bienfaisante réaction du « théâtre d'idées », contre le théâtre d'anecdote ou d'adultère, nous est venue indubitablement du Nord, avec les grandes œuvres des maîtres norvégiens, Ibsen et Björnson, et de quelques maîtres allemands. Ces œuvres, en renouvelant les sources de l'intérêt dramatique, nous avaient laissé tout d'abord cette impression un peu inquiétante qu'une pièce « d'idée » était nécessairement une pièce rébarbative et brumeuse ; et cela ne s'accordait guère avec notre esprit latin. Cette impression n'était pas juste, pas plus que ne l'était celle qui nous fit croire pendant si longtemps que les brumes prétendument scandinaves s'étendent sur la pensée du Nord tout entière. Cela n'est pas exact pour ce qui regarde la Suède. « Le génie suédois, a dit fort justement M. Erik Sjoestedt, aime la clarté et les lignes précises. Sa langue est rapide et brève, très proche de la syntaxe anglaise, plus purement germanique de racines, et d'une douceur de prononciation toute méridionale. Ses bons écrivains se distinguent par une propriété de termes scrupuleuse et par un soin de serrer de très près les contours de la pensée. Leur langue possède, comme aiment à le dire les Suédois eux-mêmes, « un son d'airain pur ». « Peut-être doit-elle en partie ses exigences de précision et de netteté à la discipline intellectuelle de la France, qui fut pendant de longs siècles l'éducatrice de la Suède. »

Ceci explique, de façon très logique, la surprise heureuse causée par le drame de M. Tor Hedberg. On s'est trouvé, de façon un peu inattendue, en présence d'un art à la fois très profond et très clair, d'un art qui, par une coïncidence intelligente, s'est trouvé être la réalisation même du théâtre tel que le rêve M. Bataille, « exprimant tout ce qui est en nous, le drame de chacun, avec sa participation à l'existence universelle,... traduisant non pas seulement nos luttes, nos conflits intimes, mais aussi les efforts collectifs de la société,... réglant nos pas aux cadences de notre marche

en avant,... mettant en scène le seul vrai drame, le drame des Consciences et du Destin. »

Rien de plus simple que l'affabulation de *Johan Ulfstjerna*. Elle tend à démontrer, au cours d'une intrigue très dramatique, que l'action est supérieure au rêve, que la vie est plus belle que la mort, et la jeunesse plus généreuse que la vieillesse. Johan Ulfstjerna, un écrivain illustre de Finlande, partisan du régime oppressif des tsars, reconnaît que son fils Helge, affilié au parti révolutionnaire, a raison malgré lui. Il donne sa démission des fonctions qu'il occupe auprès du gouverneur général. Mais il apprend que Helge a été désigné par ses amis pour tuer le représentant de l'empereur, l'oppresseur de la patrie. Un combat se livre dans son âme; une vérité s'est révélée à lui, une clarté s'est faite dans son esprit. Sa vie de rêveur fut jusqu'ici vaine et sans but : les hommes d'action, comme son fils, ont seuls raison. Son amour de père se révolte à l'idée que Helge mourra pour ce qu'il considère comme l'accomplissement d'un devoir. Sa vieillesse ne vaut pas la jeunesse de son fils. C'est lui que sera tout à la fois l'exécuteur et la victime.

Quel drame plus poignant que cet éveil d'une conscience de poète vers un idéal nouveau! Quels débats angoissants et graves entre ce fils, qui représente l'avenir, et ce père, qui se sacrifie avec joie, et meurt pour la cause que défendait son enfant! Chacun des personnages de ce drame intime, d'allures familières et de couleur pittoresque, est dessiné en traits d'une étonnante précision. C'est le vieux poète, caractère faible et bon, dont les vulgarités et les misères de l'existence ont éteint le génie, entre une épouse sensuelle et frivole, qui ne l'a jamais compris, et un fils qui, entraîné vers des rêves généreux, le méconnaît et le dédaigne... Figure admirable, en laquelle s'incarnent toutes les désespérances, toutes les illusions perdues, toutes les bassesses acceptées de tant d'esprits trop lâches pour avoir su lutter et vaincre. C'est le fils, âme ardente et généreuse, conquise aux chimères, instrument docile entre les mains d'ambitieux, habiles à se préparer une gloire en se mettant eux-mêmes à l'abri du danger. C'est la délicieuse petite Agda, la fiancée du jeune héros, aimant de toute son âme, d'un amour ingénu, héroïque, et mettant, sans la moindre affectation, sa vie entre les mains de celui à qui elle a donné son cœur. C'est enfin la femme du poète, l'actrice sur le retour, futile, mais pas méchante, donnant de l'importance à des riens, remuante comme un oiseau dans sa cage, ne songeant qu'à elle, et souriant, jabotant, sans

soupçonner un seul instant la tragédie qui se joue autour d'elle. Et c'est aussi la physionomie, sinistre, fatale, inexorable, du juif Reback, le chef de la conspiration, avec qui Johan Ulfstjerna, à la fin du troisième acte, engage le débat social du sémitisme et de l'antisémitisme, dans une scène qui synthétise cette question avec une concision et une force que jamais aucun auteur n'avait encore su lui donner.

Il est d'autres points, d'ailleurs, touchant aux grands problèmes modernes, que l'œuvre soulève, indique en passant, quand la situation le permet, le plus souvent en quelque symbole, dont la nature même du pays a inspiré l'image. Et ces symboles, loin d'obscurcir la pensée, l'illuminent plutôt d'un reflet tendre et charmant de poésie. Car cette œuvre, qui a pour héros un poète, est vraiment une œuvre de poète, non moins que de philosophe et de psychologue. Elle est, dans son émotion et son intimité, et sans jamais la moindre déclamation, un hymne à la jeunesse et à la liberté.

Et c'est aussi une « œuvre de théâtre », construite, sans la moindre recherche d'effet, sans ficelles, sans l'ombre d'une convention, mais avec un art consommé. L'étude attentive en est extrêmement curieuse. Il n'est pas une entrée, une sortie, un mouvement, qui ne soient logiquement et naturellement voulus par l'action, comme ils le seraient si le drame était réel. Et dans la bouche des personnages, pas un mot inutile et qui ne concoure au but expressif de l'œuvre. J'en connais peu, dans le théâtre français, qui soient établies, en leur marche et en leurs développements, avec une volonté et une sûreté de métier aussi remarquables. Mais elle a, en outre, ceci d'original, au point de vue de la conception théâtrale, c'est de rendre en quelque sorte *visibles* le drame intérieur, l'évolution morale du héros, non pas seulement par les mots, par ce que disent les personnages, mais par les intentions que ces mots dissimulent, par des gestes, des nuances, exprimant les « conflits muets », pourrait-on dire, et que l'auteur laisse aux acteurs le soin de trouver eux-mêmes, et qu'ils trouvent tout naturellement, parce qu'ils sont « dans la situation psychologique ». A la lecture, il y a telles scènes qui peuvent sembler un peu obscures; au théâtre tout s'éclaire. « C'est bien ainsi, nous écrivait M. Tor Hedberg, que je veux traduire la vie sur la scène, la vie qui se fixe, qui prend une forme sous les yeux mêmes du spectateur, et non pas la vie déjà fixée, qui se raconte lentement. »

Le quatrième acte de *Johan Ulfstjerna* nous offre, à cet égard, un exemple saisissant. C'est au cours de cet acte que le vieux poète, ayant appris, par les révélations du juif Reback, que son fils est perdu, qu'il lui est impossible de le sauver, soit en l'empêchant de tuer le gouverneur, soit en dévoilant le complot, conçoit peu à peu la pensée de se substituer à lui. Cette pensée ne se forme dans son esprit qu'insensiblement. Il est d'abord écrasé par la nouvelle du terrible secret. Il cherche un moyen, et ne trouve rien. Il lui semble encore que cela ne peut pas être vrai. L'amour de Helge et d'Agda le transporte de joie; il croit un moment que cet amour fera obstacle au crime. Devant sa femme, il feint; légère comme elle l'est, elle ne doit rien savoir. Mais sa joie est courte. Quelques mots de Helge le replongent dans ses appréhensions, dans la certitude de l'événement qui se prépare. Alors, il cherche à obtenir de Helge sa confession... Peut-être trouveront-ils ensemble quelque issue. « Mais parle donc ! » lui crie-t-il... Helge se tait. Puis vient la scène avec Agda, — scène capitale et décisive. Quand il comprend que la jeune fille sait tout, qu'elle aussi va se sacrifier et accepte la mort, il aperçoit sa propre faiblesse. Il est terrifié et révolté à la fois. « Mais qui êtes-vous donc, vous, si jeunes, pour avoir la force de faire ça?... » Alors, Agda, se cramponnant à lui, leur seul espoir, l'invoque comme la Providence... Et soudain, il a la vision de son devoir... Il recule, épouvanté : « Que me veux-tu? crie-t-il; laisse-moi ! » Mais l'idée lui revient, s'impose à lui, de plus en plus impérieuse. Et il dit à Agda : « Eh bien, aie confiance ! Espère !... » C'est à ce moment que sa décision est prise. Or, dans tout cela, dans tout le cours de l'acte, dans le déroulement de ces scènes angoissantes, pas une parole n'a exprimé son trouble, ses hésitations, la lutte terrible qui s'est livrée en lui; et pas une parole non plus n'exprime sa résolution, cette fois bien arrêtée... Mais les paroles n'ont pas été nécessaires : le spectateur a vu ce qu'il ne disait pas, et compris, comme s'il la lui avait dite, toute sa pensée.

* * *

HENRI HEINE

C'est aussi une primeur que le théâtre du Parc offrit à ses habitués en représentant à leur intention, non plus un drame moderne d'auteur contemporain, mais une tragédie, très ancienne, très oubliée, inconnue même, d'Henri Heine : *William Ratcliff*.

La pièce ne date pas moins de quatre-vingt-dix ans ! Voilà qui est de nature à consoler les auteurs impatients. Ne perdez pas courage, messieurs ! Toute chose arrive en son temps. Surtout gardez-vous de jeter vos manuscrits au feu ; serrez-les soigneusement ; ou bien, publiez-les en déclarant que vous n'avez jamais rien écrit de mieux et que les directeurs de théâtre qui vous ont repoussés sont des ânes ! Après quoi, mourez tranquilles : un jour viendra où ces œuvres méconnues seront tirées de l'oubli et jouées enfin.

C'est ce qu'il est advenu de *William Ratcliff*. Qui se doutait qu'Henri Heine avait écrit pour le théâtre ? Beaucoup l'ignoraient. En Allemagne même, on l'avait ignoré pendant longtemps. Ce n'est qu'en 1861, après la mort du poète, qu'un éditeur de Hambourg, s'étant avisé de réunir ses œuvres complètes, y joignit naturellement deux tragédies datant de la prime jeunesse de Heine, et dont la première et unique édition était devenue introuvable. L'une, *Almansor*, fut représentée en 1832, à Brunswick, et y fit une chute retentissante ; l'autre, *William Ratcliff*, ne put jamais même tenter l'aventure. Depuis, on n'y songeait plus guère. En Allemagne, des étudiants avaient eu la curiosité de les mettre à la scène ; mais ces exhumations n'avaient pas dépassé le cercle d'une respectueuse intimité. Le poète lui-même, en revisant ses deux tragédies à la fin de sa vie, leur avait donné la forme de poèmes dramatiques, supprimant, après coup, la division en actes et en scènes, ce qui prouvait bien qu'il avait renoncé à tout espoir. Il en préparait, dit-on, une traduction, à joindre à celle de ses œuvres complètes, dont il s'occupa, comme on sait, avec Gérard de Nerval ; la mort l'empêcha de donner suite à ce projet ; mais ce qu'il n'avait pu faire lui-même, Saint-René Taillandier le fit quelques années plus tard, en publiant une traduction littérale de ces deux pièces et de quelques autres « fantaisies » de jeunesse. Peu de personnes, sans doute, les ont lues.

Or, voici qu'une de ces pièces juvéniles, celle-là même qui fut rebutée partout, nous est arrivée un jour, traduite à nouveau, plus librement, en français, sur une scène régulière. Et elle n'a manqué ni de piquant ni d'intérêt.

Tout d'abord elle soulève ce petit problème : comment le railleur, le sceptique, l'incorrigible ironiste que fut Henri Heine put-il écrire gravement une œuvre pareille? L'écrivit-il gravement? Tout est là... Ou son dessein ne fut-il pas plutôt de faire la parodie du drame romantique qui sévissait alors? A première vue, il semble qu'il ne puisse y avoir aucun doute à cet égard. Le sujet de *William Ratcliff* est trop extravagant; il réunit de façon trop évidente les multiples éléments de l'appareil romantique traditionnel, depuis la vieille folle qui prédit tous les malheurs, jusqu'aux spectres qui se dressent autour du héros dans les moments pathétiques, pour que l'auteur n'ait pas eu très manifestement l'intention de se moquer de tout cela, dont il devait sentir le ridicule. Il n'est personne qui, à première vue, ne comprenne la pièce ainsi : une bouffonnerie à froid. On a dit très justement qu'il n'y manquait qu'une chose : de la musique d'Offenbach.

Or, en tête de son manuscrit, Henri Heine écrivait, en 1823, ces mots : « D'une main puissante, j'ai forcé les portes de fer du sombre royaume des Esprits, et là j'ai brisé les sept sceaux mystérieux du livre rouge de l'amour. Ce que j'ai vu dans les pages éternelles, je l'ai retracé dans le miroir de ce poème. Mon nom et moi, nous mourrons, mais ce poème vivra éternellement. » Et, trois ans plus tard, il ajoutait : « J'ai cherché le suave amour et j'ai trouvé la haine amère; j'ai soupiré, j'ai maudit, j'ai saigné par mille blessures. Puis j'ai frayé nuit et jour, en tout bien tout honneur, avec la canaille humaine. Ces diverses études terminées, j'ai péniblement écrit *William Ratcliff*. »

William Ratcliff est donc une œuvre sincère, — comme son autre tragédie, *Almansor*, non moins outrancière dans le fond et dans la forme, et à propos de laquelle le poète disait : « Le tout est sorti de mon cœur. »

Le cœur du poète, en effet, les lui avait dictées l'une et l'autre. Et voici qui va nous aider à déchiffrer l'énigme : Tout jeune, contrarié par ses parents dans sa passion pour la littérature, Henri Heine, de famille juive, avait été envoyé d'abord dans un comptoir de Francfort, puis à Hambourg, chez un oncle richissime, le banquier Salomon Heine, pour y apprendre le commerce et la

finance. Il passa quelques années à Hambourg, sans prendre goût aux affaires; mais il prit goût à la fille du banquier et la demanda en mariage. Il avait à peine vingt ans. Il était israélite; l'oncle et la cousine s'étaient convertis fraîchement au christianisme; la cousine lui rit au nez, et l'oncle Salomon le mit à la porte. La destinée de Heine était fixée. Il lâcha le commerce pour le droit, se fit inscrire à l'université de Bonn et y passa son temps à écrire des vers. L'inspiration débordait de son cerveau. Il avait été blessé au cœur; il adorait toujours sa petite cousine de Hambourg; la petite cousine lui avait préféré un autre époux, plus riche et plus beau : quelle admirable source de poésie! Cette source, renouvelée un peu plus tard par un autre amour malheureux, ne devait jamais tarir. Et voilà comment on travaille pour la postérité!...

Les premiers fruits de cette féconde douleur furent, avec de nombreux vers, les deux drames qui nous occupent. Rien ne pouvait mieux se prêter à l'exaltation d'un cœur blessé que la fougue du langage romantique, singeant la fièvre des drames shakespeariens et la fantaisie des poèmes byroniens. Henri Heine, avant d'être le sceptique moqueur que nous aimons, avait été, comme tout le monde, un disciple enthousiaste du romantisme, dont les rêves devaient plaire à son imagination de poète. On a conservé de lui un article où il le défend avec une ardeur peu commune contre les attaques de ses ennemis : « Dans l'antiquité, dit-il, les hommes vivaient dans la contemplation des objets sensibles, et la poésie s'attachait de préférence aux choses extérieures... Mais quand se leva en Orient une lumière plus belle et plus douce; quand les hommes commencèrent à soupçonner qu'il y a quelque chose de supérieur à l'ivresse des sens, ils éprouvèrent le besoin d'exprimer, de chanter ces frémissements intimes, cette mélancolie infinie, qui est en même temps une volupté immense. Vains efforts! Les anciennes images, les anciennes paroles furent impuissantes à traduire les sentiments nouveaux. Il fallut inventer de nouvelles images, des expressions nouvelles, et celles-là précisément qui, par une secrète affinité sympathique, pussent, à chaque instant donné, éveiller dans l'âme, comme par des effets magiques, ces émotions jusque-là inconnues. Ainsi naquit la *poésie romantique*, qui, après avoir brillé au moyen âge dans toute sa splendeur, fut plus tard étouffée par le souffle froid et dévastateur des guerres politiques et religieuses, puis enfin, dans les temps modernes, s'épanouit de nouveau toute gracieuse sur le sol allemand et y déploya ses fleurs éblouissantes... »

La souffrance suffit parfois pour faire d'un être très paisible un révolté féroce. Henri Heine, ulcéré, outragé, trouvait dans ce romantisme passionné des éléments d'expression pour traduire les sentiments qui agitaient son âme. Et alors, il inventa cette fable extraordinaire. Grossie et transfigurée par son imagination, elle reflétait sa propre histoire, avec un héros rebuté, comme lui-même, par une femme insensible; et ainsi, furieusement, il noya sa douleur dans le sang de ses personnages. La colère de William Ratcliff, qui se venge des dédains de la fille de Mac Grégor en tuant successivement ses différents époux, la tue ensuite, tue son père, et se tue lui-même pour finir, c'était sa vengeance à lui... Vengeance toute platonique, heureusement! Henri Heine a pris soin, du reste, de nous renseigner : — « *William Ratcliff*, écrivait-il un jour à son ami Immermann, c'est ma confession générale. »

Almansor, écrit à la même époque, traduisait déjà les mêmes rancunes et la même exaltation. Là aussi, il y a une jeune Mauresque, Zuleima, qui, dans l'esprit du poète, incarnait, comme la jeune Écossaise de tout à l'heure, sa petite cousine légère et perfide de Hambourg. L'auteur ne lui ménage pas les invectives douloureuses; il maudit la frivolité de la femme, capable de préférer à Roméo lui-même un sot brillamment harnaché. — « Ne t'avise pas d'aimer avec ton cœur, fait-il dire à un de ses personnages : aime seulement d'une façon externe. Les sentiments sont de mauvais enrôleurs d'amour; paroles, grimaces, attitudes valent mille fois mieux. » Toute la pièce n'est faite que pour donner au poète l'occasion de clamer sa rancœur et sa colère. Elle lui donnait en outre l'occasion de crier sa haine contre les apostats et contre le christianisme, qui étaient certainement pour beaucoup dans son malheur, — ce qui ne l'empêcha point, très peu de temps après, de changer, lui aussi, de religion, par calcul et par intérêt.

William Ratcliff n'est pas uniquement une œuvre de haine : le poète y apparaît dans le sentiment qui, d'après son propre aveu, constitue l'idée fondamentale du drame, celle d'une sorte de fatalité, dérivant du *fatum* antique et mêlant la mort au délire de l'amour, — sentiment faux, d'ailleurs. Les drames fatalistes étaient fort appréciés du public allemand. Mais, malgré tout, ce qui nous rend l'œuvre précieuse, c'est moins encore cela, calculé et voulu, que ce que le poète y a mis de lui-même, son mal d'amour, sa souffrance, son mépris de la « canaille humaine », pêle-mêle avec

les divagations, les phrases ronflantes et les inventions burlesques du mauvais romantisme à la mode alors. Et dans ces invectives, ces malédictions et ces sarcasmes perce déjà l'ironie dont l'auteur d'*Atta Troll* se fera plus tard une arme mieux aiguisée. Elle s'affinera et n'en sera que plus dangereuse. Sous le masque railleur de l'humoriste, pleurera, toute sa vie, de la vraie souffrance. La pièce d'Henri Heine n'est qu'une longue revanche de déceptions et de blessures anciennes.

* * *

GRILLPARZER

Combien d'œuvres, mieux faites, plus correctes et plus raisonnables, nous paraissent moins intéressantes! Telle est la *Sappho* de Fr. Grillparzer, qui, traduite, fut aussi, pour beaucoup, une révélation...

Au siècle dernier, les œuvres étrangères, même allemandes, ne franchissaient pas aussi facilement qu'aujourd'hui nos frontières protectionnistes. Avant Mme de Staël, la littérature allemande était pour ainsi dire inconnue en France. Et puis, Grillparzer, poète viennois, écrivait des tragédies : *Sappho ; Les Vagues de l'Amour et de la Mer ; Ottokor ; La Toison d'or ; Libussa*... Quel directeur de théâtre aurait été tenté de faire traduire ces pièces-là et de les jouer? Heureusement, tout vient à point... Il s'est trouvé enfin un directeur de théâtre pour en représenter une : *Sappho,* la plus célèbre, traduite par une femme de lettres également versée dans les deux langues, Mme Stéphanie Chandler.

Il y a dans cette *Sappho* énormément de choses, — belles et vilaines, selon la façon dont on la considère. Et, ma foi, les unes et les autres sont très explicables. Comme la langue dont parle Ésope, il n'est pas difficile à une œuvre d'art de paraître tour à tour ce qu'il y a au monde de pire ou de meilleur. L'imagination d'un poète pare de beauté les plus tristes vulgarités de la vie. Pour les uns, la *Sappho* de Grillparzer est d'une admirable idéalité; pour les autres, c'est l'histoire la plus triviale et la plus répugnante. Et ce qu'il y a d'extraordinaire, c'est que les uns et les autres ont également raison.

Une femme, riche et célèbre, a installé chez elle un jeune homme, qu'elle aime et qu'elle héberge. On appelle cela aujourd'hui un « gigolo ». Le gigolo tombe amoureux de la servante, une gentille fillette qui regrette son village et qu'il console fort agréablement. La patronne surprend le manège et chasse la servante. Le jeune homme, pris de colère et de pitié, plaque la patronne et part avec la petite. Et la pauvre femme reste seule, maudissant le sort qui la prive à la fois de deux bons serviteurs. Telle est l'aventure réduite aux proportions prosaïques d'une simple « tranche de vie ». Ainsi présentée, elle est peu digne d'attention, et les personnages n'ont rien d'héroïque. A peine en ferait-on un opéra-bouffe amusant. Ce n'est pas ainsi qu'il convient de la considérer. Ce qu'elle a de prosaïque, cette histoire de faux ménage à trois, c'est justement, hélas! ce qu'il y a en elle d'éternel; c'est la part de réalité que l'auteur a mise dans son œuvre; c'est par là qu'elle se rapproche de nous, qu'elle nous touche et qu'elle nous attendrit. L'amour, la jalousie, l'ingratitude, — y a-t-il autre chose au fond de tous les drames? Sappho, poétesse illustre et divine, se conduit envers le beau Phaon, qu'elle a conquis par son génie, et envers sa petite esclave Melita, qu'elle chérit d'une affection que Grillparzer a eu la discrétion de ne pas nous expliquer très nettement, comme la femme la moins distinguée et la plus actuelle. Ses fureurs et son désir de vengeance sont de tous les temps, et j'ajoute que c'est là, tant il a servi, un texte peu noble pour inspirer un dramaturge. Mais, combien ce texte s'élève, se purifie, se transfigure sous la parure que peut lui donner un poète, encore qu'une traduction en prose, si bien faite qu'elle soit, ne saurait nous rendre qu'un faible écho du rythme et de la couleur de l'œuvre originale! Quelle haute portée acquiert soudain cette histoire, en apparence si banale, quand elle nous est présentée revêtue des commentaires flatteurs dont le symbolisme sait orner les fables les plus insignifiantes et les plus ordinaires! Le cadre suffirait, à lui seul, pour l'ennoblir : la Grèce antique, son ciel merveilleux, sa mer azurée, et la gloire de l'île fameuse où se passe l'action; puis, l'héroïne, dont si souvent nos rêves inquiets furent hantés, sa lyre d'or, ses chants immortels, et tout ce qu'elle dit d'admirable, par la bouche du poète... Du coup, voilà que la lumière se fait en nous. Ce que nous avions cru voir avec les yeux de notre fragile intelligence, ce n'est plus de l'amour, ce n'est plus de la jalousie, ni de la vengeance, ni du dépit, ni le désespoir d'une femme trahie qui se jette à l'eau

parce que son amant s'est enfui avec sa femme de chambre... Non! C'est la lutte sublime de la Vie et de l'Art; c'est la Douleur, consolée par l'Idéal, le Pardon plus fort que la Misère humaine, l'Ame victorieuse d'elle-même, — à moins que ce ne soit, qui sait? le contraire peut-être, la Réalité triomphant de la Poésie, l'Esprit vaincu par la Matière, avec, pour couronner le tout et obéir au goût allemand, la Rédemption dans la Mort, c'est-à-dire dans l'Éternité, — ou dans le néant, comme on voudra...

Si fidèle qu'elle fût, l'adaptation de cette œuvre curieuse à la scène française ne saurait nous faire apprécier, cela va sans dire, la forme harmonieuse et énergique de Grillparzer : elle nous rend pourtant très sensible tout ce qui différencie la poésie viennoise de la poésie du Nord de l'Allemagne. Cette différence, très ancienne, subsiste encore aujourd'hui. Malgré des traits communs, un air de famille, les méridionaux et les septentrionaux allemands ne se ressemblent guère : la tragédie de Grillparzer marque nettement cette différence. Un sentiment de l'hellénisme moins rude, quelque chose de plus chaleureux, de plus ardent, animent cette abondance d'images, cette éloquence un peu débridée, où semble flotter un vague parfum de l'Italie voisine.

* * *

CONAN DOYLE ET LE DRAME POLICIER

Du théâtre anglais, — ou américain (c'est tout un), — le public d'aujourd'hui ne connaît plus qu'un nom... Ce n'est pas, vous pensez bien, celui de Shakespeare : c'est celui de M. Conan Doyle, le populaire auteur de *Sherlock Holmès*. Adapté en français par M. Decourcelle, le drame que l'on a tiré du roman n'est rien moins qu'une épouvantable et d'ailleurs très amusante histoire de brigands. Je m'empresse d'ajouter que les brigands de *Sherlock Holmès* n'ont rien de commun avec ceux de Schiller, ni même, dans un genre assez différent, avec ceux d'Offenbach. Ils se doublent d'ailleurs d'un personnage que ceux-ci ne connaissaient pas et qui, naguère, a fait fureur en France et en Angleterre : le policier. *Raffles* le mit à la mode, il y a quelques années. Cette pièce, anglaise aussi,

mettait aux prises, comme *Sherlock Holmès,* un audacieux cambrioleur avec un détective émérite. Vers le même temps, nous vîmes M. Bernstein lui-même, dans le *Voleur,* faire d'un policier amateur un des ressorts de sa pièce et montrer comment, avec un peu d'esprit de déduction, on pouvait pincer le plus adroit tire-laine, fût-il de la meilleure société.

On pourrait s'étonner de l'intérêt que le public a témoigné tout à coup à ce genre dramatique. Il s'explique très naturellement. Le sujet nous tient au cœur; c'est, en somme, de nous-mêmes qu'il s'agit, de notre bien, de notre sécurité; notre égoïsme y est à la fête. On nous montre la puissance de la police bien faite, combattant les progrès du cambriolage et les neutralisant : quelle plus douce joie peut-on nous procurer ? Voilà nos inquiétudes soudainement apaisées.

Le vieux thème mélodramatique : la vertu triomphant du vice, au cinquième acte, après avoir été persécutée pendant tout le reste de la soirée, est agréablement modernisé par la condition nouvelle de personnages beaucoup plus rapprochés de nous, et avec lesquels, demain, cette nuit peut-être, qui sait ? au sortir du spectacle, en rentrant chez nous, nous aurons la triste occasion de faire connaissance. Comment ne nous intéresseraient-ils point ? Ajoutez-y cette autre circonstance, qui achève de nous gagner tout à fait... Jadis, le policier était, et il est resté encore, on ne sait pourquoi, un être un peu suspect, avec lequel même les honnêtes gens (est-ce crainte instinctive ?) n'aiment pas de fréquenter; on ne s'imagine pas un agent judiciaire jouant le rôle d'un héros de roman; faire partie de « la rousse », ce n'est pas très goûté. Or, Sherlock Holmès, comme le policier de *Raffles* et celui du *Voleur,* n'est pas un professionnel; c'est un détective privé, un amateur, qui fait ce métier en artiste : ce n'est pas un *flic;* c'est presque un gentleman; on peut le recevoir chez soi. Et voici qui achève de calmer nos susceptibilités : il est Anglais ! Tout ce qui nous vient d'Angleterre est bien porté.

La génération actuelle, qui n'a pas connu les héros de Gaboriau, devait s'éprendre des héros de M. Conan Doyle. En réalité, celui-ci n'a rien inventé. Son Sherlock Holmès n'est autre chose que le Tabaret du *Procès Lerouge,* qui, lui aussi, reconstituait un crime par sa science de déductions. Les critiques qui l'ont proclamé l'âme du théâtre scientifique moderne ont été un peu loin dans l'enthousiasme. Le drame de Gaboriau s'inspirait, du moins, de la vie même; il y avait là de vrais crimes, de la vraie horreur. Mais

M. Conan Doyle n'entend pas nous séduire par de la réalité. Il lui suffit de nous divertir par les péripéties d'un duel entre deux adversaires d'égale force. Et c'est moins horrible, en effet. Mais c'est aussi moins émouvant. L'émotion même y est nulle et remplacée par de la simple farce. L'artificiel de tout cela est désarmant. On se prend d'abord au jeu : ce laborieux étalage de petits moyens semble, dans les premiers actes, promettre quelque chose ; mais cela tourne peu à peu au grotesque, et nous n'avons plus bientôt devant les yeux qu'un paquet d'épaisses ficelles agitant dans le vide des pantins grossiers. Les derniers tableaux sont à peine dignes d'un théâtre forain.

En somme, *Sherlock Holmès* et toutes les autres pièces bâclées sur ce modèle ne font qu'exprimer, sous une forme particulièrement familière, le conflit qui constitue le fond même de l'art dramatique. Il n'y a d'intérêt au théâtre, comme dans la vie, que là où il y a lutte. Et cette lutte n'est vraiment attachante que lorsque les deux combattants sont de force égale. Passions, intérêts, sentiments, c'est toujours le vieil antagonisme entre le Bien et le Mal. Hamlet vengera-t-il, oui ou non, la mémoire de son père? Hortense épousera-t-elle son cousin Édouard?... L'un et l'autre conflit nous font éprouver les mêmes émotions. Il n'en va pas autrement dans l'aventure extraordinaire du mystérieux Samson, que nous content les auteurs américains Armstrong and Cy dans une pièce du même genre intitulée *Le Mystérieux Jimmy*. Le détective Evans parviendra-t-il à prouver que Jimmy Samson est l'audacieux perceur de coffres-forts que la police recherche en vain depuis longtemps? Trois actes s'emploient à nous faire assister au duel de ces deux adversaires. Duel terrible et palpitant! La plupart des pièces policières nous en faisaient prévoir, dès le début, l'issue. Nous savions que le malheureux taureau, poursuivi par les toreros obstinés, acharnés et sans pitié, succomberait inévitablement : la victime, traquée par la meute, était perdue d'avance. Le *Mystérieux Jimmy* a cette supériorité sur ses devanciers, que le résultat nous est soigneusement caché; jusqu'à la fin, les auteurs nous laissent dans l'ignorance; ce qui est un défaut, généralement, dans le métier dramatique est ici un mérite et une originalité.

Le *Mystérieux Jimmy* a sur ses aînés une autre supériorité, que *Raffles* (soyons juste!) nous avait déjà laissé entrevoir. Ceux-ci nous représentaient invariablement la vertu faite homme dans la personne du policier, gardien sévère de la société; le vice, fatalement

puni au dénouement, après une défense héroïque, c'est le voleur qui l'incarnait. Cette fois, tout est retourné : le voleur est le personnage sympathique, aimable et aimé; le policier est l'être détestable et détesté. Il n'est pas un spectateur qui ne fasse des vœux pour voir le premier triomphant et l'autre vaincu. Le policier est antipathique, méchant et maladroit; l'autre a toutes les qualités : il est noble, chevaleresque, intelligent; ce forçat libéré, ce perceur de coffres-forts, conquiert le cœur d'une riche héritière et la confiance d'un grand financier; banquier génial, il fait la fortune de son patron; et ses anciens compagnons d'infortune ne sont pas moins admirables. Tous ces gens sont les plus honnêtes de la terre. Il n'y a qu'une canaille dans l'affaire : c'est le fils même du financier.

Eh bien, vous me croirez si vous voulez, mais cette curieuse société ne cause pas un seul moment d'étonnement au bon public qui vient la contempler. Il se révolterait sans aucun doute s'il voyait, au dernier acte, la riche héritière donner sa main au détective qui a réussi à pincer définitivement le cambrioleur; il applaudit de tout cœur en voyant, au contraire, la belle jeune fille dire au cambrioleur : « Je savais que tu étais coupable, mais je t'aime et je t'épouse! » Quel est donc cet instinct qui nous pousse à prendre ainsi parti avec tant d'ardeur pour le voleur, contre le policier, alors que notre égoïsme devrait nous inspirer un sentiment contraire?... Je n'ose approfondir ce mystère. J'y trouverais peut-être une explication très généreuse dans le penchant qui nous attire tout naturellement vers le faible et l'opprimé; mais le faible ici, c'est le détective : il est faible de toute l'étendue de sa sottise et de son entêtement, et le public se réjouit de sa faiblesse!... Quoi donc alors? Ah! M. Armstrong savait bien ce qu'il faisait en auréolant le front de son voleur de toutes les vertus, et en faisant si désagréable et si mal armé son autre héros! Du coup il conquérait le cœur du parterre — voire des fauteuils d'orchestre et des loges, et se préparait un succès assuré. Car, sachez-le bien, toujours au fond, le public est avec le voleur. Il a beau en avoir peur, il l'aime et il l'admire, — peut-être justement parce qu'il en a peur. Du policier, qui le garde et le défend, il n'a pas peur, et c'est pourquoi, celui-là, non seulement il ne l'aime pas, mais il le méprise. Et puis, il sait trop bien, parfois, ce qu'il lui en coûte d'être gardé et défendu, et de quelle façon des gardiens de l'ordre s'y prennent pour remplir leur mission.

* * *

DICKENS

La gloire de M. Conan Doyle et de ses émules a effacé complètement, même en Angleterre, celle de Dickens. Et pourtant, Dieu sait si Dickens y fut populaire! Il n'y a guère d'auteurs qui aient su conquérir le grand public de toutes les nations par autant de qualités sympathiques; et il n'en est pas qui, en même temps, porte aussi profondément les marques de son origine. Charles Dickens est l'Anglais par excellence. Ses romans suintent l'âme anglaise. Et son style ne saurait se comparer à aucun autre, si ce n'est au « style anglais », dans ce que ce style a tout à la fois de plus charmant et de plus horripilant. C'est de l'*extra-dry* dans la plus complète acception du mot.

Le nom de Dickens s'était subitement éteint en ces derniers temps, je viens de dire pourquoi. A l'occasion de la célébration du centenaire de sa naissance, ce nom s'est remis à flamboyer aux vitrines des libraires et sur les affiches de théâtres. Les jubilés ont d'excellents côtés : ils ressuscitent les morts, en faisant l'affaire des vivants. Comme le théâtre est le meilleur propagateur des idées littéraires, on a mis les romans de Dickens en pièces, comme on fit naguère d'un roman de Conscience; ces pièces ne ressemblent pas toujours aux romans; mais ils ont le même titre et les mêmes personnages; cela suffit. C'est ainsi que Paris a pu applaudir un *David Copperfield* et un *Monsieur Pickwick*, où l'entente cordiale anglo-française était parfaite. Mais il y avait eu, avant cela, un *Grillon*, traduit par M. Francmesnil. Ce grillon date de quelques années déjà; c'est une fort jolie pièce, très française par la clarté et la sobriété, et qui a, en outre, le mérite de mettre en relief les sentiments, les caractères et la morale du romancier anglais. Elle ne nous apprend rien sur l'écriture et l'esthétique de l'auteur; mais elle nous renseigne sur son cœur, et elle nous le fait aimer.

Je doute qu'on lise encore beaucoup Dickens dans son texte. La lecture du *Grillon du Foyer*, qui fait partie du recueil bien connu des CONTES DE NOËL, est plutôt pénible. On lisait Dickens il y a trente, quarante ans et plus, quand on avait encore le temps de lire. Je parle des lecteurs français; les Anglaises, jeunes et vieilles, jouissent de privilèges spéciaux, — et encore! Aujourd'hui *time is*

money. Nos préférences littéraires ont changé avec nos mœurs. Ces interminables descriptions, cette multiplicité de détails, cette abondance d'imagination se prodiguant à chaque pas, à propos de la moindre chose, l'importance donnée aux infiniment petits, tout cela ne saurait plus retenir sans impatience notre attention fiévreuse. Il nous faut des histoires passionnantes et rapides, des drames brutaux, des situations bien nettes, encadrées dans des décors que quelques traits suffisent à planter, et avec des personnages dont la psychologie et la plastique s'évoquent sommairement. Il nous est impossible de nous attarder aux anciennes bagatelles, dont le romantisme fit un précieux abus, à moins que ces bagatelles n'aient une saveur particulière.

En célébrant le centenaire de Charles Dickens, et pour que nous y trouvions du plaisir, il était bon que Charles Dickens nous fût présenté à travers le crible d'adroites adaptations. Le vrai Charles Dickens, si populaire pourtant, n'est plus guère qu'un objet de curiosité, auquel peuvent s'intéresser les amateurs, non le gros public. Et il n'est intéressant que parce qu'il incarne si bien en lui le goût anglais, — non pas celui que l'on aime en France, le goût anglais d'exportation, mais le vrai, l'authentique, l'original, celui qui constitue l'esprit même de la nation. On a dit souvent, et non sans raison, que Dickens était non pas seulement un poète, — combien désordonné! — mais un peintre. Il l'est, essentiellement; il l'est à la façon anglaise. La minutie a toujours été chère aux peintres de ce pays. Il speignent les sujets intimes à la loupe. Pour eux, les plus infimes détails ont leur signification; ils n'en oublient aucun; ils voient tout, ils notent tout scrupuleusement; et ils mettent dans tout des intentions. Ainsi naquit et s'est développée l'école des préraphaélistes, qui a donné le ton à l'art anglais contemporain-entraînant dans son cercle toutes les autres manifestations de la pensée. Le règne de ce que j'appellerais le fait-divers philosophique s'est imposé à tous. La nature est, bien moins que l'imagination, l'inspiratrice de chacun. Rossetti peignait ses héroïnes non d'après des modèles, mais « d'idée »; Watts faisait poser devant lui les gens dont il voulait faire le portrait, mais *il ne les regardait pas :* s'il les avait regardés, « l'être vivant aurait pu modifier l'idée qu'il s'était faite du mythe »! Les artistes anglais expriment leur esthétique en deux mots : tout doit être pour eux « signe d'idée ».

Et rien n'est plus louable, d'ailleurs, que leur but. En racontant ses histoires tendres et grotesques, sentimentales et amusantes; en

faisant défiler devant nous les braves gens dont il a rempli ses livres; en nous apitoyant sur leurs misères; en implorant notre compassion, Charles Dickens croyait sincèrement travailler à régénérer la société moderne, à la rendre meilleure et plus charitable; il rêvait l'égalité chrétienne et le relèvement des humbles. C'était le programme de Ruskin, de Burne-Jones, de Morris, de Holiday, de tous les néo-préraphaélistes. L'art, selon leurs principes, doit être à la fois très noble et très populaire : il doit dire les choses les plus philosophiques, et les dire à tous. Charles Dickens ne se proposa pas autre chose. Il est d'accord avec la nature et l'âme de son pays : pays de brumes, de songes et de vie familiale, avec sa campagne sèche de tons et de lignes, où les chaumières ont l'air d'être tirées au cordeau et où les moutons blancs dans les prés semblent sortis d'une boîte à jouets.

Un jour, on proposa à Dickens, encore au début de sa carrière, de venir s'établir en Russie. Ses premiers livres y avaient produit un immense effet. Le *Mercure de France* nous a rappelé avec quel enthousiasme la société intellectuelle russe s'était passionnée pour son démocratisme. Elle voyait dans *Olivier Twist,* dans *Nicolas Nickleby*, dans *Barnabé Rudge,* dans *Dombey et Fils,* autant de plaidoyers en faveur des victimes de l'égoïsme et du mensonge dont la Russie souffrait sans oser le dire. Dickens déclina une si flatteuse invitation. Il eut raison. Son âme anglaise et libérale se fût sentie vite dépaysée dans ce pays d'autocratisme et d'esclavage.

Même chez lui, je crains bien que l'action de Dickens n'ait jamais été que très artificielle. Le monde chimérique, aimable ou grotesque, qu'il a créé est si loin de la réalité que l'on n'y peut trouver qu'avec peine de vrais exemples de conduite. Combien de pauvres gens ont rêvé d'avoir dans leur foyer un grillon familier qui leur portât bonheur! Mais combien ont fait ce rêve en vain! Il y a bien un grillon, parfois; mais son chant ne leur dit rien, et ils lui parlent inutilement. Dans la pièce, tous ces personnages qui rient et pleurent autour de la petite Dot, si innocente et si gentille, sont terriblement invraisemblables! Ils sont trop bons. Le méchant Tackleton lui-même finit par fondre en larmes, avec tous les autres. C'est à dégoûter de la vie.

Une vertu aussi obstinée est décourageante. Dans l'œuvre de Dickens, elle n'est pas une exception, ou une adresse, comme elle l'est en France chez les romanciers et les dramaturges qui spéculent sur la sensibilité du public. Elle est très sincère. Elle fait partie du

« style » national. L'hypocrisie anglicane affecte volontiers la vertu, même en ne la pratiquant pas. Taine a fait très justement remarquer qu'elle est tout le contraire de l'hypocrisie française, qui affecte généralement le vice. Les fanfarons d'immoralité sont inconnus de l'autre côté du détroit. De ce côté-ci, par contre, les fanfarons de vertu seraient insupportables.

Dickens, heureusement pour lui, a conquis les enfants, tant il les a aimés. Il est leur chantre attitré; il peuple leur imagination de jolies choses sentimentales et folles; il leur parle leur langage. Et il adore aussi les bêtes. Ah! il est bien Anglais par là également! Comme son compatriote le peintre Landseer, il donne aux bêtes une physionomie et une âme humaines. Le petit grillon, dont il note les cris si anxieusement, est un être important et très raisonnable; il joue son rôle comme une grande personne. Quel moment d'angoisse quand John, désespéré, l'interpelle violemment et lui reproche ce qu'il croit être une trahison! Furieux, le brave homme jette sa pipe après lui, dans la cheminée, et voilà soudain le petit grillon qui cesse de chanter... Pourquoi ne chante-t-il plus? John l'aurait-il tué?... Et nous tremblons, dans la crainte d'une catastrophe... Déjà vous voyons le pauvre petit grillon couché par terre, expirant... Quel malheur! Et John, plein de remords, se jette à genoux; il implore la petite bête : « Chante, chante encore! supplie-t-il... Parle-moi... J'ai eu tort... Pardon!... » Et alors, tout à coup, le bon petit grillon se remet à chanter. Nous respirons; la joie rentre dans notre âme.

Taine a résumé toute l'esthétique de Dickens en une phrase : « Soyez bons et aimez; il n'y a de vraie joie que dans les émotions du cœur; la sensibilité est tout l'homme. Celui-là seul a vécu qui a pleuré au souvenir d'un bienfait qu'il a rendu ou qu'il a reçu... »

Bercez-nous doucement, chères illusions!

FIN DU TOME PREMIER.

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME PREMIER

Pages.

AVANT-PROPOS 5

DRAME ET COMÉDIE.

PREMIÈRE PARTIE. — **Classiques et Romantiques.**

I. LES CLASSIQUES.

MOLIÈRE : *Don Juan, Amphitryon, L'Avare;* Les Pères et les Enfants ; *Tartufe, Le Misanthrope;* Alcestes modernes ; Henry Becque et *Les Corbeaux* 11

REGNARD : *Le Joueur*. 36

MARIVAUX : *Les Fausses Confidences* 39

CORNEILLE : *Polyeucte, Horace, Cinna, Nicomède* 42

ROTROU : *Saint-Genest* 51

RACINE : *Britannicus, Bérénice, Phèdre;* Les Amants au théâtre ; *Les Hannetons*, d'Henry Brieux, *Amoureuse*, de G. de Porto-Riche. 54

VOLTAIRE : *Tancrède* 61

II. LES ROMANTIQUES.

VICTOR HUGO : *Le Roi s'amuse, Hernani, Lucrèce Borgia* . . 65

CATULLE MENDÈS : *Justice, La Part du Roi* 71

THÉOPHILE GAUTIER : *Le Capitaine Fracasse* 73

ALEXANDRE DUMAS fils : *L'Ami des Femmes, etc.* 76

ERCKMANN-CHATRIAN : *Les Rantzau, L'Ami Fritz, etc.* . . . 81

DEUXIÈME PARTIE. — **Les Modernes.**

I. LE THÉATRE AMUSANT.

LA BOURGEOISIE ET L'ARGENT : *Le Vieux Marcheru*, de Lavedan; *Le Roi*, de De Flers et Cailhavet; *Son père*, de Guinon, etc. . 89

ALFRD CAPUS : *La Veine, Les Passagères, Les Maris de Léontine, Les Deux Écoles, L'Oiseau blessé, Les Deux Hommes, L'Aventurier, Un Ange, Qui perd gagne* 101

MAURICE DONNAY : *Lysistrata, L'Escalade, L'Autre Danger, Paraître, Éducation de Prince, La Clairière, Oiseaux de Passages, Les Éclaireuses* 118

II. LE THÉATRE D'IDÉES.

PAUL HERVIEU : *Les Paroles restent, La Course du Flambeau, Le Réveil, Connais-toi, etc.* 132

PAUL BOURGET : *Un Divorce, La Barricade* 141

PAUL-HYACINTHE LOYSON : *Les Ames ennemies, L'Apôtre* . . 149

HENRY BRIEUX : *Simone, Suzette; Les Demi-Sœurs*, de Devore; *Les Deux Madame Delauze*, de Mme G. Mourey . . . 154

III. LE THÉATRE DE VIE.

HENRY BATAILLE : *La Femme nue, Poliche, La Vierge folle, Le Scandale, Les Flambeaux, L'Animateur, La Tendresse* . . 164

HENRY BERNSTEIN : *Le Marché, Samson, Israël, Après moi, L'Assaut, Le Secret* 182

G. DE PORTO-RICHE : *Le Théâtre d'Amour, Le Passé, Amoureuse, Le Vieil Homme; Une Femme passa*, de Romain Coolus . 194

HENRY KISTEMAECKERS : *La Rivale, La Blessure, L'Instinct* . 204

LA VIE THÉATRALE : *La Rampe*, d'Henri de Rothschild; *Un Petit Vieux bien propre*, de Willy 211

LE THÉATRE DE TERREUR : *Le Téléphone, L'Angoisse, Les Trois Masques, L'Étranger, La Petite Maison d'Auteuil, Les Opérations du Professeur Verdier, etc.*. 216

VICTORIEN SARDOU : *L'Affaire des Poisons, etc.*. 221

IV. LE THÉATRE DES POÈTES.

La Fille de Roland; Sarah Bernhardt; *La Belle au Bois dormant, La Courtisane de Corinthe, Beethoven, Le Bon Roi Dagobert, L'Embarquement pour Cythère* 227

LE THÉATRE BELGE.

La Langue; Un Art nouveau; Le Théatre « d'expression française » 258
Maurice Maeterlinck 264
Émile Verhaeren 268
Gustave Van Zype 270
Ivan Gilkin. 275
Gustave Abel 278
Marguerite Duterme 281
Horace Van Offel 284
Paul Spaak. 289
Albert du Bois 301
Félix Bodson 309
Fernand Crommelynck 312
Eugène Demolder et Jean Richepin 315
Maurice Des Ombiaux et Gabriel Nigond 318
Henri Conscience. 321

LE THÉATRE ÉTRANGER.

Shakespeare 327
Alfieri 331
Giuseppe Giacosa. 337
Ibsen, Björnson et Tolstoï. 340
Tor Hedberg 347
Henri Heine 352
Grillparzer 356
Conan Doyle et le drame policier. 358
Charles Dickens 362

M. HAYEZ, IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE
Rue de Louvain, 112
BRUXELLES

BINDING SECT. AUG 4 1970

PN
1811
S6
1922
t.1

Solvay, Lucien
L'evolution theatrale

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 20 15 11 021 9